

La Scarzuola tra idea e costruzione

Rappresentazione e analisi
di un simbolo tramutato in pietra

Alfonso Ippolito



Collana Materiali e documenti 31

La Scarzuola tra idea e costruzione

Rappresentazione e analisi
di un simbolo tramutato in pietra

Alfonso Ippolito



SAPIENZA
UNIVERSITÀ EDITRICE

2018

Copyright © 2018

Sapienza Università Editrice

Piazzale Aldo Moro 5 – 00185 Roma

www.editricesapienza.it

editrice.sapienza@uniroma1.it

Iscrizione Registro Operatori Comunicazione n. 11420

ISBN 978-88-9377-061-3

Pubblicato a marzo 2018



Quest'opera è distribuita
con licenza Creative Commons 3.0
diffusa in modalità *open access*.

In copertina: elaborazione grafica di Alfonso Ippolito.

Indice

Presentazione

IX

Carlo Bianchini

Prefazione

XIII

Luca Ribichini

1. Tomaso Buzzi e il suo tempo

1

Breve premessa

1

La Scarzuola: storia degli studi

4

Vita e prima formazione

7

Buzzi e il "Novecento" milanese

11

Design e arti applicate

19

Buzzi e Gio Ponti

23

Il concorso per la Stazione di Firenze e i rapporti con il razionalismo

24

Architettura e "modernità totalitaria" nel regime fascista

34

Mediazioni e compromessi

40

Buzzi: una posizione isolata

48

Buzzi e Ponti: l'esaurirsi di un rapporto

50

Buzzi e la politica

52

Buzzi e il razionalismo

53

Una scelta esclusiva: la committenza privata

58

La casa e il tema dell'abitare

61

La villa: modello di abitazione e modello architettonico

66

2. La Scarzuola

75

Il luogo: preesistenze, spazi, variazioni e integrazioni

75

Modelli e riferimenti culturali

85

Una fonte occulta, ma privilegiata: l'*Hypnerotomachia Poliphili*

103

Il complesso, i luoghi e gli spazi

109

L'apparato simbolico

119

3. Lo “schizzoprogetto” della Scarzuola	139
4. Il rilievo della Scarzuola	161
Il rilievo come strumento di conoscenza	161
Metodologie per l’acquisizione e l’elaborazione di dati	167
Un rilievo integrato per l’analisi della Scarzuola	178
La costruzione di modelli	187
5. Rappresentare la Scarzuola	199
Bibliografia	253

Ringraziamenti

Questo lavoro non sarebbe stato possibile senza il supporto e la disponibilità di Marco Solari che mi ha consentito di prendere visione e pubblicare disegni autografi di Tomaso Buzzi presenti nell'archivio della Scarzuola.

Per la collaborazione e le elaborazioni dei modelli si ringraziano Vincenzo Arduino, Francesco Borgogni, Eliana Capiato, Chiara Capocéfalo, Angelo Caranese, Gabriele Di Palma, Dora La Giglia e Piergiorgio Iannuzzi.

Un sentito ringraziamento va ad Attilio De Luca, Martina Attenni e Monica Filippa per la cura del testo e la revisione redazionale, e a Claudia Palmadessa per l'impaginazione grafica.

Presentazione

Carlo Bianchini

I modi e i tempi attraverso cui l'opera e il pensiero degli artisti entrano a far parte del patrimonio culturale della società che li ha espressi sono spesso imperscrutabili, certamente non lineari. A volte queste figure sono immediatamente celebrate e riconosciute dalla contemporaneità; altre volte, invece, si devono attendere anni se non decenni perché esse possano liberarsi dalle sovrastrutture imposte da contingenze di varia natura ed essere pienamente apprezzate nei loro reali impatti culturali.

Da questo punto di vista, la figura di Tomaso Buzzi è esemplare non solo per il suo personale percorso di architetto ma soprattutto in relazione alla contraddittoria evoluzione della cultura architettonica italiana tra la prima e la seconda guerra mondiale, contraddistinta da un lato da un innegabile contributo al rinnovamento dell'architettura (che va ben al di là dei confini nazionali) e dall'altro dalla contemporanea sostanziale organicità con il regime fascista. Quest'ultimo aspetto, per Buzzi come per molti suoi colleghi di quel periodo, ha di fatto decretato nell'immediato dopoguerra e per più di un cinquantennio a seguire, una sorta di "*damnatio memoriae*" in cui scelte politiche sbagliate (quando non addirittura scellerate) hanno a volte obliterato l'innegabile valore culturale comunque presente nel loro pensiero e nelle loro opere.

Un rinnovato clima culturale, più sereno soprattutto poiché il giudizio storico sugli avvenimenti di quasi un secolo fa si è ormai di fatto consolidato, ha consentito quella auspicabile revisione critica che in molti casi ha portato addirittura a ribaltare "pre-giudizi" di valore non sostenuti da un adeguato impianto scientifico.

Il presente lavoro di Alfonso Ippolito sulla Scarzuola si presenta dunque come un tassello che arricchisce il quadro critico delle ricerche che indagano sugli architetti italiani obliterati per i motivi appena ricordati (tranne poche eccezioni) dalla critica successiva focalizzandosi monograficamente sull'opera che Tomaso Buzzi considerava una sorta di "summa" del suo percorso di architetto.

Tuttavia il libro non persegue in qualche modo "ideologicamente" né la rivalutazione *tout-court* della figura di Buzzi né propone una semplice analisi storiografica o stilistica della sua opera forse più nota. Al contrario, a partire da una doverosa (e rigorosa) contestualizzazione dell'autore e da un'analisi sistematica di quanto è disponibile in termini di progetti e bibliografia, Ippolito aggiunge un elemento essenziale e non disponibile per gli studiosi fino a questo momento: un rilievo sistematico ed affidabile in termini metrici e geometrici dell'intero complesso. Ed è proprio dalla rielaborazione di questi dati originali che Ippolito costruisce numerosi modelli 2D e 3D che tuttavia non sono semplici elaborati descrittivi o prodotti di un esercizio in qualche modo retorico, ma al contrario strumenti di tipo euristico per la definizione, dimostrazione e validazione di ipotesi critiche.

La compresenza di tutte queste caratteristiche fanno di "La Scarzuola tra idea e costruzione (rappresentazione e analisi di un simbolo tramutato in pietra)" un libro di non trascurabile rilevanza da diversi punti di vista: direttamente storiografico, in relazione alla figura di Tomaso Buzzi e della Scarzuola; metodologico, come buona pratica del processo di acquisizione, selezione e interpretazione dei dati che comunemente definiamo Rilievo; critico, in quanto dimostra nei fatti come il Disegno inteso nella sua ampia accezione (e nel caso specifico declinato sistematicamente anche come modellazione 3D) si dimostri uno strumento primario per la lettura dell'architettura.



Fig. 1. La Scarzuola.

Un lavoro scientificamente solido, insomma, svolto con mature capacità di studioso, che mette a frutto un pluriennale e paziente lavoro di raccolta ed elaborazione e che, sono certo, non mancherà di farsi apprezzare.

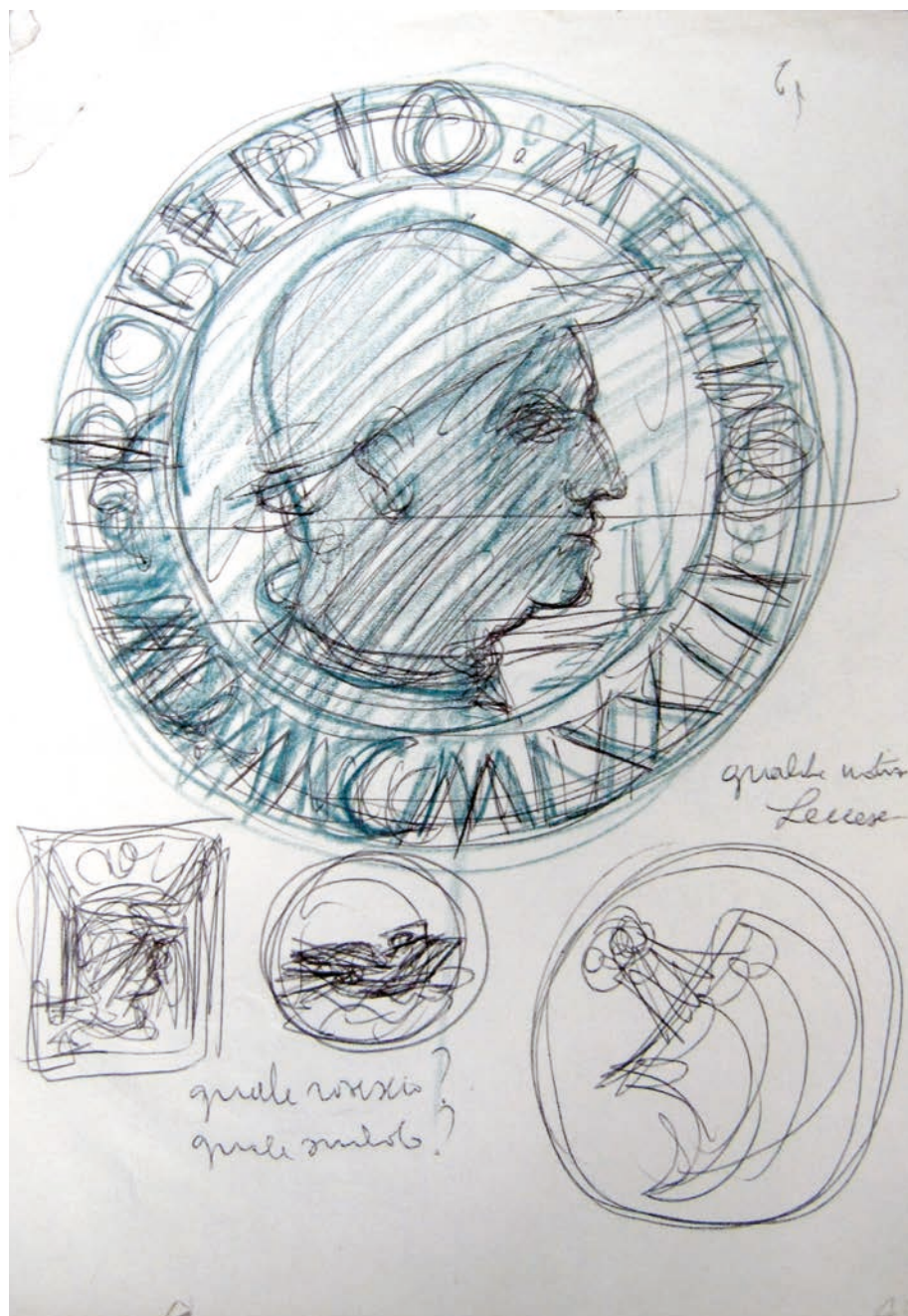


Fig. 2. Tomaso Buzzi, disegno di studio.

Prefazione

Luca Ribichini

Il merito di Alfonso Ippolito è quello di aver iniziato a studiare le opere, l'architettura, i disegni di Tomaso Buzzi già nel lontano 2003, quando la stragrande maggioranza degli studiosi ignorava la figura di questo architetto o tutt'al più ne conosceva superficialmente la "bizzarria". Il pregio di questa ricerca è pertanto quello di aver orientato e acceso i riflettori su un'opera di Buzzi e in particolare sul suo ultimo lavoro, La Scarzuola, dalla quale emerge la figura di un eccellente, colto e poliedrico architetto e che ne rappresenta l'eredità.

Chi realmente voglia comprendere la poliedrica figura di Tomaso Buzzi deve necessariamente recarsi a visitare la "città ideale" della Scarzuola, poiché solamente in quel luogo può comprendere l'anima profonda di questo architetto.

Tutti i suoi edifici sono collegati da un unico filo di Arianna, nascosto ma pur tuttavia ben evidente. E come se ognuno di essi sia la costruzione materiale di un suo più profondo pensiero, una vera manifestazione concreta della visione della vita di Buzzi, dove si percepisce uno sforzo unitario, forse un testamento spirituale, lasciato a chi abbia voglia di capirne il significato e dare senso ad alcuni edifici che restano silenziosi. Come ricorda Cartesio nel *Discorso sul*

Metodo «le grandi costruzioni iniziate e completate da un solo architetto, sono di solito, più belle e armoniose di quelle che parecchi hanno cercato di ristrutturare»: nella Scarzuola si percepisce proprio questo, la grande regia e sapienza di tenere tutto insieme.

Nella storia dell'uomo talvolta è accaduto che personaggi di potere, di cultura o intellettuali abbiano "modellato" e creato la propria abitazione come se essa fosse una diretta emanazione del proprio spirito. Anche molti architetti, pittori e scrittori hanno riversato nella propria dimora una profonda effusione (emanazione) del proprio modo di "vedere le cose". Questo pensiero si sostanzia per esempio plasmando la forma della planimetria, organizzando la disposizione degli ambienti, scegliendo gli arredi, e spesso senza tenere in nessun conto la semplice funzionalità ma facendo emergere la propria "visione". È così infatti che alcune residenze private si sono sostanziate e palesate. Tra le più note ricordiamo la storica Villa Adriana a Tivoli e, tra le più recenti, l'abitazione di sir John Soane in Lincoln's Inn Fields a Londra, il Vittoriale di Gabriele D'Annunzio a Gardone, e tra quelle contemporanee lo studio-abitazione di Ricardo Bofill a Barcellona, lo studio genovese di Renzo Piano, per terminare con la residenza privata di Calcata di Paolo Portoghesi. Credo che anche Buzzi, nel suo ideale, abbia creato il proprio "cosmo" a immagine e somiglianza del suo mondo di "Abitare".

Per citare Heidegger, il tratto essenziale del costruire è l'edificare luoghi mediante la disposizione dei loro spazi; ma solo se abbiamo la capacità di abitare possiamo costruire, e quindi ha senso l'atto fisico di mettere mattone su mattone.

Buzzi in realtà, nel suo componimento architettonico, edifica insieme i propri spazi costruendo sé stesso, come coloro che hanno vissuto la propria vita alla maniera di un'opera d'arte e per i quali gli atti del proprio vivere non sono altro che un'unica corale manifestazione unitaria di un'opera (vita) completa e totale. Così l'atto della Scarzuola è forse l'ultimo anello di una vita dedicata alla bellezza, all'armonia e all'amore del classico (come più volte ha sottolineato e rilevato Ippolito), a volte contravvenendo alle stesse regole amate, studiate e sottoscritte. L'architetto catalano Ricardo Bofill una volta mi disse che le cose progettate per sé stessi hanno una libertà, una gioia, una fantasia non paragonabili a

nessuna progettazione pubblica o privata, per quanto importante e grande che essa sia. Nella Scarzuola Buzzi è imprenditore e architetto di sé stesso: nessuna limitazione, nessuna costrizione, una totale e piena libertà, dove il solo interesse è ripercorrere i temi a lui cari e che l'hanno accompagnato nel corso della vita. Essa dunque può essere considerata la vera e autentica costruzione dell'anima di Buzzi, e lo studio di Ippolito riesce in modo convincente a proporre diverse chiavi di lettura dell'architetto valtellinese.

Per questo aspetto di Buzzi si può rimandare a Carl Gustav Jung – anche lui ritiratosi sulle rive del lago di Zurigo dove avrebbe dato libero sfogo alla parte più profonda della sua anima –, per il quale la parte più creativa di sé si sostanzava nella realizzazione del suo giardino e nella costruzione della sua famosa Torre. «Dovevo riuscire a dare una qualche rappresentazione in pietra dei miei più interni pensieri e del mio sapere. O per dirla diversamente, dovevo fare una professione di fede in pietra. Fu questo l'inizio della "torre», la casa che mi costruii a Bollingen. Potrà sembrare un'idea assurda, ma io l'ho fatto, e rappresentò per me non solo uno straordinario appagamento ma anche la realizzazione di un significato [...] Doveva dare la sensazione di essere un riparo, non solo in senso fisico, ma anche in quello spirituale»¹.

“Costruire”, dunque. E in questo atto troviamo Buzzi che si eleva ed edifica pietra su pietra (Heidegger) il suo componimento, come una sorta di cattedrale gotica che ha tra i vari adempimenti quello di educare, di far conoscere e comunicare il pensiero del suo nascosto autore.

Alfonso Ippolito ci conduce con competenza nelle pieghe della mente creativa di Buzzi cercando di farne emergere le pulsioni. Analizzando i suoi schizzi (non sempre di facile comprensione) ci chiarisce e ci svela le passioni più profonde e i riferimenti più personali trascritti dall'architetto su brandelli anonimi di carta che, come spesso accade, si scioglieranno come neve al sole.

La restituzione e il modello 3D del complesso della Scarzuola realizzati da Ippolito hanno l'indubbio merito di fissare in maniera rigorosa lo stato delle cose, di cristallizzare una costruzione nel suo divenire, ove un rilievo accurato

e scientifico non era mai stato eseguito. Il valore di questa operazione lo si capirà man mano che crescerà l'interesse per questa incredibile costruzione. Ma oltre a ciò, il modello 3D ci consente di comprendere come Buzzi avesse organizzato il suo ideale di bellezza e direi di conoscenza. È tramite l'atto del "percorrere" che l'ospite o il visitatore può essere rapito e contaminato dal cammino di sapienza e quindi è proprio attraverso un rilievo così complesso che possiamo apprezzare in modo completo l'"itinerario". E come in tutti in percorsi di conoscenza, anche Buzzi tratteggia un inizio e una fine di un percorso che però il visitatore può "comprendere" soltanto con la difficoltà, l'attenzione e l'umiltà,

L'utilizzo dei simboli è il suo modo specifico di esprimersi, come ci fa capire Ippolito. Tramite i simboli Buzzi comunica pensieri e concetti profondi che altrimenti non si sarebbero potuti esprimere e non avrebbero potuto prendere forma (concetto tipicamente platonico: l'idea che prende forma). Come Dionigi Areopagita nei suoi scritti ci dice che gli scrittori sacri comunicano le cose più profonde e misteriose tramite il linguaggio dei simboli, così anche Buzzi, "creatore" del suo poema, lascia una miriade di segni, di gesti, di stimoli, di simboli, di assonanze che ci fanno immergere nella sua creazione.

In conclusione Alfonso Ippolito ha l'indubbio merito di ristabilire una verità storica sull'importanza di questo architetto, dimenticato da troppo tempo dai nostri studiosi e dalle nostre università. Soltanto alcuni studi hanno posto in rilievo e cercato di capire il profondo spessore di Buzzi, del suo lavoro e del suo contributo alla nobile disciplina dell'architettura; e tra questi da oggi si dovrà annoverare il presente lavoro di Alfonso Ippolito.

1. Tomaso Buzzi e il suo tempo

La vita, le opere, le idee, le amicizie, le polemiche nel contesto della cultura architettonica del suo tempo

Breve premessa

Da qualche decennio a questa parte la letteratura storica sull'architettura si è rivolta con crescente attenzione – rompendo anche imbarazzati e immotivati silenzi – alla produzione italiana tra le due guerre, sia con pregevoli opere di carattere generale relative a tutto l'arco di tempo in questione, sia con monografie su singole figure di un periodo che di personalità di notevole o anche eccezionale valore ne ha prodotte una nutrita schiera. Né poteva essere altrimenti, considerata l'attività edilizia, architettonica e urbanistica di tale periodo, straordinariamente feconda dal punto di vista quantitativo, e molto spesso di elevata qualità, nonché fortemente innervata in un dibattito culturale di una intensità e di un livello raramente riscontrabili in altri momenti e contesti.

È possibile fissare l'inizio di tale interesse agli anni Ottanta del secolo scorso: troppo vicini i decenni precedenti al periodo in questione – gli architetti protagonisti di quella stagione erano per la maggior parte ancora viventi e professionalmente attivi – per poter consentire quella visione serena e distaccata necessaria a un corretto e obiettivo giudizio storico. D'altra parte il discredito

e la condanna politica e morale che aveva inevitabilmente colpito il regime fascista dopo la sua tragica fine e l'instaurarsi della democrazia avevano gettato un'ombra di demerito, e in alcuni casi anche di esplicita condanna, nei confronti della produzione architettonica di quel periodo, per altro coinvolta come in pochi altri casi con il regime e la sua politica.

Tale giudizio – o, meglio, pre-giudizio – assunto e consacrato nelle opere di autorevoli studiosi, quali principalmente la *Storia dell'architettura* di Bruno Zevi e la *Storia dell'arte* di Giulio Carlo Argan¹, largamente diffuse in ambito scolastico, accademico e genericamente culturale, ha finito per costituire il punto di riferimento (e luogo comune quasi... obbligato) per qualsiasi approccio alle opere e ai maestri di quel periodo che oggi, se non altro, la distanza cronologica consente di considerare e valutare con la doverosa obiettività che è propria del giudizio storico e con l'attenzione che meritano i protagonisti di una delle più interessanti stagioni dell'architettura e dell'urbanistica italiane. Gli anni successivi alla prima guerra mondiale, infatti, vedono in Italia, come in tutta Europa, l'affacciarsi di nuove tendenze e correnti, talora contrapposte, che animano dibattiti e interventi teorici di una vivacità, spessore culturale e ricchezza di contenuti raramente visti in precedenza e che coinvolgono il mondo delle lettere e delle arti ma che, diversamente da quanto era avvenuto nelle varie avanguardie degli anni precedenti il conflitto mondiale, privilegiano in modo particolare il mondo dell'architettura.

Si deve poi rilevare come di fatto negli anni successivi al suo insediamento il regime fascista avesse promosso, anche con finalità di propaganda e autorappresentazione, un'imponente attività in ambito sia architettonico sia 'urbanistico – dai quartieri popolari agli edifici pubblici, alle grandi opere pubbliche, fino alle città di nuova costruzione – che poneva l'Italia al primo posto in Europa per numero di costruzioni e offriva agli architetti occasioni straordinarie di intervento sul piano pratico.

1 ZEVI 1950; ARGAN 1960. L'indiscutibile autorevolezza degli autori ha certamente contribuito a far considerare le due opere, ristampate in varie successive edizioni, punti di riferimento della critica artistica e architettonica negli ultimi decenni del secolo scorso.

È questa la compagine culturale in cui si forma uno dei più interessanti protagonisti del periodo, Tomaso Buzzi, che si intende qui illustrare attraverso l'esame dei caratteri della sua formazione, della sua produzione e in particolare dell'ambiente in cui ha operato nei primi decenni della sua vita. Le pagine che seguono non hanno la pretesa di fornire una completa e minuziosa biografia del nostro autore, fatta di date e avvenimenti, o un puntuale elenco di opere e scritti, quanto piuttosto di inserirne la personalità, l'opera e le scelte nel quadro delle vicende della sua epoca, che riguardano l'architettura, la cultura e anche la politica, in un momento in cui la vita e l'opera degli artisti, e degli architetti in particolare, vengono coinvolte come non mai nei progetti e anche nelle ambizioni del regime². Pertanto anche quando la narrazione e i riferimenti bibliografici paiono allontanarsi dal tema principale, affrontando temi e avvenimenti di carattere più generale (e talvolta, per motivi di completezza espositiva, ripercorrendo momenti e fatti ampiamente noti), ciò è necessariamente dovuto al riflesso, diretto o indiretto, che avvenimenti apparentemente estranei possono aver avuto nelle scelte professionali o anche esistenziali di Tomaso Buzzi; come del resto lo hanno avuto per tutti i più eminenti architetti dell'epoca, un periodo in cui anche il già vivace dibattito culturale in campo architettonico si incrociava con gli interessi e le vicende politiche di un regime totalitario. A tale proposito, premettendo che la bibliografia cui si farà menzione sarà semplicemente funzionale al filo del discorso e non avrà in alcuna ambizione di completezza (che sarebbe per altro impresa pressoché inattuabile), mi preme però fare espressamente menzione di due lavori di carattere generale relativi al periodo in esame, rispettivamente *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944* di Giorgio Ciucci e *Architetti e fascismo* di Fabrizio Brunetti, scelti non solo per il loro valore, peraltro indiscusso, ma poiché ho voluto assumerli come guida e indirizzo nel ripercorrere le vicende di quest'epoca; il volume di

² Riporto, fra i tanti possibili, il sintetico giudizio di un collega e maestro della Sapienza: «Va senz'altro riconosciuto che l'uso strumentale e fortemente simbolico dell'architettura e per estensione delle attività artistiche da un lato e di quelle urbanistiche dall'altro, operato dal regime fascista, consentì l'affermazione di uno dei periodi di massima sperimentazione nel contesto dell'architettura contemporanea»: MURATORE 2002, p. 19.

Brunetti in particolare è stato, per la sua articolazione, per la chiara esposizione degli avvenimenti e per il continuo ricorso alle fonti ampiamente riportate nel testo e nelle note, un riferimento di assoluta utilità³.

La Scarzuola: storia degli studi

Quando alcuni anni fa ho affrontato per la prima volta il tema di Buzzi e della Scarzuola in un articolo del 2005⁴, la bibliografia in merito era appena agli albori e consisteva in una manciata di opere quasi pionieristiche⁵. Tomaso Buzzi è stato infatti l'ultimo fra gli architetti della sua generazione a essere "scoperto" dalla storiografia e dalla critica architettonica e nelle recenti storie generali dell'architettura il suo nome è pressoché assente (non compare neppure nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 34, *Supplemento*, edito nel 1988), mentre altrove spunta qua e là di sfuggita. Questa lunga disattenzione da parte della storiografia architettonica può sembrare immeritata ma si può anche comprendere: la riluttanza o il disinteresse ad affrontare la figura di Buzzi nasce forse dalla difficoltà di individuare nel mare di una produzione

3 CIUCCI 1989 (si tratta di una riedizione ampliata e aggiornata del saggio apparso nel 1982 nel VII volume della *Storia dell'Arte italiana. Il Novecento*, a cura di FEDERICO ZERI. Torino: Einaudi, 1982, pp. 263-366); BRUNETTI 1993. Quanto al volume di Ciucci, a proposito della svolta negli anni Ottanta negli studi sull'architettura di quel periodo, riporto un giudizio presente in BRUNETTI 1993, p. 13: «è indubbio che soltanto col saggio di Giorgio Ciucci [...] la vicenda comincia ad essere trattata con mentalità adeguata ad un'indagine di carattere storico e lo svolgersi degli eventi comincia ad apparire non più "viziato" dagli antichi condizionamenti».

4 IPPOLITO 2005. Cfr. anche RIBICHINI 2005.

5 Cfr. i seguenti lavori, tutti dedicati al tema della Scarzuola, a cominciare dal primo: ALBERTO ALPAGO NOVELLO. Un'inedita follia. L'incredibile acropoli. *Casa Vogue*, 162, aprile 1985, pp. 230-243; FENZI 2000 raccoglie invece in un volumetto una silloge di pensieri e riflessioni di Buzzi, ricavate dai suoi numerosi appunti estemporanei reperibili nell'archivio della Scarzuola, silloge estremamente utile, e infatti molto utilizzata, per comprendere idee e carattere di Buzzi. Ancora alla Scarzuola, più propriamente a un tema iconografico presente e ricorrente diverse volte nel complesso architettonico (quello dell'"occhio" e del suo significato, oltre che alle ascendenze letterarie del soggetto "occhio"), è dedicato un recente e colto articolo di Alberto Giorgio Cassani, corredato di un bell'apparato fotografico (CASSANI 2004) diviso in tre parti: *La Scarzuola. L'autobiografia in pietra di Tomaso Buzzi*, pp. 62-66; *Tomaso Buzzi, 1900-1980*, pp. 67-76; *Mi-grazioni di un simbolo. Gli occhi volanti di Tomaso Buzzi*, pp. 79-87; a p. 77 anche un intervento di DOMENICO LUCIANI, *Requiescat*.



Fig. 1. La Scarzuola, vista dell'Acropoli.

poliedrica e complessa la sua specifica personalità artistica, priva di quella serie di realizzazioni architettoniche che solitamente costituiscono la base per ogni opera biografica o critica intesa a illustrare la personalità di un architetto. Egli infatti non lascia, per i motivi che saranno affrontati nelle pagine seguenti, significative testimonianze di grandi architetture realizzate, mentre la produzione artigianale che accompagna tutta la sua vita, straordinaria e straordinariamente creativa, è per sua natura troppo dispersiva e nel caso specifico talmente sovrabbondante e variegata da scoraggiarne qualsiasi tentativo di ricognizione. Lo stesso, e a maggior ragione, si può dire della sua altrettanto soverchiante attività nel campo dell'arredamento, che all'ovvia dispersività aggiunge anche una caratteristica di precarietà, oltre che di non facile accessibilità⁶.

Inevitabile pertanto, come si può constatare dalle opere citate sopra in nota, che quando finalmente, a partire dall'inizio di questo secolo, la figura di Tomaso Buzzi affiora nell'orizzonte degli studi di architettura, il suo nome e la sua opera sono dedicate, pressoché esclusivamente, a quella sua ultima straordinaria creatura e fatica architettonica che è la città ideale in miniatura della Scarzuola, che è poi anche l'oggetto di questo studio⁷. Ma è bene precisare preliminarmente che la Scarzuola non è semplicemente un *divertissement* nato nell'*otium* e dall'*otium* di un anziano architetto ormai in ritiro; essa è in realtà il compendio di tutta la vita di Buzzi, nella quale confluiscono e si sintetizzano tutta la sua sapienza e l'esperienza professionale, la sua cultura, i sentimenti, le preferenze, il suo spirito ironico. Non si comprende la sua città ideale se non si ripercorre tutta la vita di Buzzi, a partire dalla formazione e dal suo affacciarsi sull'agone architettonico di una Milano che era in quel momento alla guida del dibattito architettonico italiano.

È però doveroso aggiungere che in anni più recenti la figura di Buzzi ha beneficiato finalmente di un crescente interesse, non limitato alla sua ultima creatura, come dimostrano alcune pubblicazioni che hanno tenuto conto di altri campi della sua attività e hanno illustrato diversi aspetti della sua personalità⁸.

compito di ricostruire un elenco delle opere e degli interventi di Buzzi, in particolare per quanto riguarda quest'ultimo lungo periodo della sua attività professionale. Proseguendo un primo tentativo di PAOLA TOGNON, in una breve biografia reperibile in rete di Buzzi <<http://www.archimagazine.com/bbuzzi.htm>> [gennaio 2018], vi si è cimentata con coraggio Silvia Chiesa (CHIESA 2008), compilando un regesto delle sue opere, in ordine cronologico, basato sull'archivio dello stesso Buzzi alla Scarzuola, che si può ritenere, per quanto possibile, completo, almeno riguardo alle committenze ricevute, alcune delle quali potrebbero non avere avuto seguito; senz'altro utile anche la bibliografia degli scritti di Buzzi e su Buzzi, anch'essa in ordine cronologico.

7 Si muove già nella prospettiva dell'impostazione che sarà adottata in questa sede nel trattare della Scarzuola un mio secondo lavoro (con collaboratori): IPPOLITO, BORGOGNI, CAPIATO, CAPOCEFALO, COSENTINO, SENATORE 2012.

8 Va senz'altro segnalata l'ampia e sontuosa pubblicazione *Tomaso Buzzi, Il principe degli architetti. 1900-1981*, a cura di ALBERTO GIORGIO CASSANI, del 2008, con testi di Guglielmo Bilancioni, Alberto Giorgio Cassani, Enrico Fenzi, Alessandro Mazza, Paola Tognon, dei quali si farà menzione a suo luogo, e il *Regesto delle opere* a cura di Silvia Chiesa, già segnalato alla nota 6. Il volume è riccamente illustrato. La Scarzuola trova anche qui il suo posto con un ampio servizio fotografico. Quanto alla sua collaborazione alla Venini, non lunga ma ricca di straordinari risultati

Vita e prima formazione

È possibile suddividere la vita di Buzzi in tre ampi periodi legati ai luoghi della sua esistenza: Sondrio e la Valtellina, dove nasce e riceve la sua prima, solida educazione; Milano, dove studia Architettura, dà inizio alla sua carriera e si afferma come architetto di primo piano; Roma, dove si trasferisce intorno al 1940 e si dedica per il resto della sua vita a un'intensa attività pressoché esclusiva per una committenza privata di alto livello, in tutta Italia. Si tratta ovviamente di ripartizioni arbitrarie, oltre che eccessivamente semplificatrici⁹, come del resto accade per tutte le periodizzazioni, ma ancora di più per quelle che interrompono il fluire di una vita umana; esse però possono risultare, quando non si intendano i luoghi sopra menzionati in senso puntualmente residenziale vive oltre che funzionali a una certa comodità espositiva anche utili, nel caso specifico, a focalizzare l'attività professionale di Tomaso Buzzi e a puntualizzare quanto di questa sua lunga e complessa attività possa risultare utile all'argomento che qui si vuole trattare. Infatti – e paradossalmente, dal momento che qui interessa l'ultima sua creazione, la Scarzuola – non ho tenuto in particolare considerazione quei lunghi decenni di esclusiva attività professionale privata, peraltro per lui assai gratificante, che precedono gli anni finali dedicati alla Scarzuola. In

artistici, è stata di recente adeguatamente celebrata e illustrata da una mostra allestita presso la fondazione Cini nell'isola di San Giorgio: *Tomaso Buzzi alla Venini*; il catalogo della mostra, con lo stesso titolo, è a cura di Marino Barovier con Carla Sonogo (2014). Pressoché contemporaneamente alla mostra, e sempre nella sede veneziana della fondazione Cini, si è tenuto un convegno internazionale di studi su: *Tomaso Buzzi, protagonista di un gusto italiano moderno*, i cui autorevoli interventi, che avrò modo di menzionare opportunamente nel testo, sono stati pubblicati in parte nel catalogo della mostra *Tomaso Buzzi alla Venini*, appena menzionata, e per la più parte nel n. 38 (2014, ma distribuita dal 2016) della rivista *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte*, della stessa Fondazione Cini: v. dettagli in *Bibliografia*. Si segnala anche un breve articolo di Luigi Spinelli, corredato da sei splendide foto a tutta pagina, il cui lungo titolo sembra cogliere appropriatamente lo spirito della Scarzuola, *La cultura e l'ironia, le trascrizioni degli antichi, la modernità e la malinconia* (SPINELLI 2011). Da ultimo, una scheda su Buzzi reperibile nell'accurato repertorio: *Roma. Architetture Biografie. 1870-1970*, a cura di ANNA PAOLA BRIGANTI, ALESSANDRO MAZZA. Roma: Prospettive edizioni, 2013, 2^a ed., p. 132, con alcune riproduzioni alle pp. 133-135.

⁹ Per necessità di semplificazione non si fa qui menzione del breve, ma intenso e fecondo, periodo veneziano alla Venini, di cui si dirà oltre; di esso dà ampio rendiconto l'opera citata alla nota precedente.

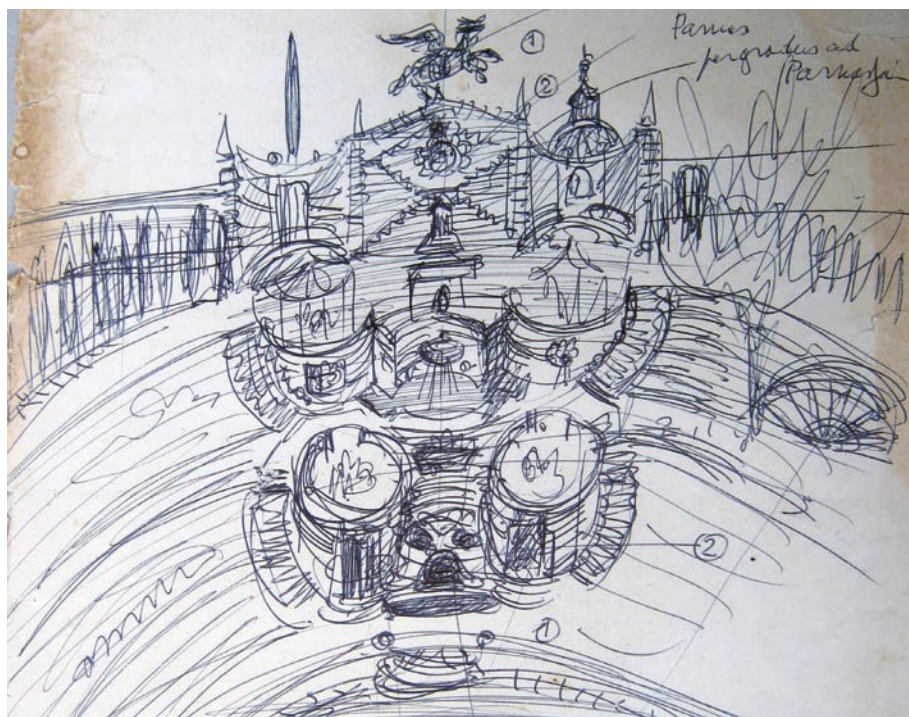


Fig. 2. Tomaso Buzzi, schizzoprogetto della cavea del Teatro all'Antica e Pegaso.

questa sede interessa soprattutto il Buzzi architetto, l'appassionato studioso di Palladio, di Scamozzi, dell'architettura del passato; e di architettura – ancorché in miniatura – è fatta la sua ultima creatura, la più amata, quella a lui più congeniale, come rivela l'intensità e l'infinita pazienza con cui vi si è dedicato; anche perché in essa ebbe modo di riversare e far riemergere visivamente molte delle sue qualità, anche professionali, che avevano caratterizzato gli anni della sua formazione e giovinezza: la fantasia, la creatività architettonica, il disegno come schizzo e come disegno architettonico, l'abilità artigianale, quasi manuale, che viene qui sollecitata proprio dalla dimensione, per così dire, miniaturistica delle sue architetture sparse sul declivio collinare, con una disposizione che molto si giova per altro della sua esperienza come architetto dei giardini.

Dalle architetture della Scarzuola emergono inoltre qualità buzziane meno palpabili ma non meno significative, come la sua cultura classica, le sue letture, il

gusto per l'esoterico, finanche la sua ironia; è dunque legittimo concludere come la Scarzuola, epilogo della sua vita, abbia poco a che fare con il Buzzi "architetto dei principi" degli ultimi decenni e molto invece con i primi decenni della sua vita, della sua formazione e della sua esperienza professionale, in sostanza della sua *bildung*.

Tomaso Buzzi nasce nel 1900 a Sondrio, da famiglia – è importante precisarlo – agiata: non ha mai conosciuto ristrettezze o disagi economici, né da piccolo, tantomeno da adulto; ha sempre potuto scegliere di fare tutto ciò verso cui era attratto dai suoi gusti, dalle sue preferenze culturali, dalle sue passioni, magari anche dalle sue ambizioni, disposto a pagarne le conseguenze anche quando poteva sembrare assurdo, come quando si dedicherà alla sua ultima impresa, La Scarzuola. Amante degli studi umanistici, si iscrive al liceo classico, con profitto e risultati brillantissimi e licenziandosi con un anno di anticipo. Amante della musica, la studia anch'essa con intensità e non da dilettante, divenendo anche un discreto violinista¹⁰. Ma coltiva anche altre passioni che risultano essere determinanti per la sua preparazione e l'esercizio della professione di architetto: il disegno dal vero, cui è naturalmente portato e che esercita di continuo già in questi primi anni spostandosi attraverso la sua valle; il gusto per la produzione artigiana che coltiva frequentando assiduamente le botteghe di artigiani della Valtellina dei più disparati mestieri, apprendendo con avida curiosità le tecniche manuali e i loro antichi saperi¹¹. Dal novembre del 1917 si trasferisce a Milano, dove, a differenza di altre sedi universitarie, «esiste dal 1865 una valida sezione di Architettura interna al Politecnico», nel quale «è attivata una proficua cooperazione con l'Istituto di Belle Arti di Brera»; evidentemente «negli ambienti didattici Milanesi l'inse-

10 Si legge in uno dei suoi appunti conservati nell'Archivio della Scarzuola, datato 5 febbraio 1976 «una parte notevole della mia personalità sta anche in quella formazione [musicale] che si fa sentire (musica-architettura) anche nella mia opera, che le dà come una cassa di risonanza (come nella viola d'amore le corde sovrapposte): in me un back-ground di musica e poesia».

11 Lo stesso Buzzi nei suoi appunti li elenca: falegnami, intagliatori, fabbri, decoratori, stuccatori, muratori, scultori, fabbri d'arte, marmisti, sarte, ricamatrici.

gnamento dell'architettura non è considerato "una nuova invenzione"»¹², fatto che può aver determinato una più nutrita presenza di professionisti di alto livello a Milano più che in altre città. Si iscrive dunque al corso di Architettura del Regio Istituto Tecnico Superiore e si laurea nel marzo del 1923, dopo un brillante percorso di studi in cui eccelle sia nelle discipline umanistiche sia in quelle tecniche e scientifiche.

Le naturali disposizioni e i saperi acquisiti durante la sua adolescenza valtelli-nese e poi negli anni universitari faranno di Buzzi un architetto a tutto campo, capace di spaziare e passare con naturalezza dal progetto dell'edificio alla decorazione degli interni, al disegno dei mobili, degli oggetti, persino delle stoffe. Nulla gli è precluso e tutto affronta con uguale originalità creativa. Grazie a questa varietà di cognizioni e abilità tecniche felicemente integrata con un temperamento artistico e con una solida cultura umanistica, Buzzi sembra realizzare la figura dell'"architetto integrale" preconizzata da Giovannoni¹³, e nello stesso tempo anticipare quella analoga figura che si riconoscerà nei più tardi slogan "dal cucchiaino alla città" di Ernesto Rogers o "dal cucchiaino al grattacielo" di Gio Ponti. Altre sue peculiari passioni sono il restauro di edifici antichi, l'architettura dei giardini, le scenografie teatrali. E per un giovane laureato, colto, preparato, ambizioso la Milano di primi anni Venti è il posto giusto, e il momento è quello propizio. Una Milano che torna a essere il motore dell'economia nazionale, che esprime una borghesia imprenditoriale dinamica e attiva, aperta al nuovo e fonte di una vivace committenza nel campo architettonico; una Milano che torna a essere anche fucina di fermenti artistici e crogiolo di innovazione culturale.

In tutta Europa, del resto, il mondo della cultura respira e percepisce quest'ansia e desiderio di "nuovo". Ma il nuovo ora non ha più quei contenuti e atteg-

12 NICOLOSO 2004, p. 56; si vedano inoltre, in ivi pp. 60-67, le tormentate vicende relative all'istituzione di una facoltà di Architettura a Roma con i successivi decreti dei ministri Baccelli, Gentile e Fedele.

13 Un concetto, quello dell'architetto integrale, che sarà alla base delle nuove facoltà di Architettura, da più parti auspiccate e in via di realizzazione: v. nota precedente e CIUCCI 1989, pp. 9-13.

giamenti iconoclasti che avevano connotato le avanguardie dell'inizio secolo: la guerra sanguinosa e i disordini conseguenti degli anni immediatamente successivi avevano destabilizzato e anche impaurito una società che ora chiedeva stabilità, benessere, ordine, progresso. Per restare in Italia, e a Milano in particolare, anche la fiammata futurista – che pure aveva sedotto, oltre che poeti e pittori, anche non pochi architetti – si era rapidamente spenta. La guerra, quella che ormai a tutti, anche a coloro che vi avevano partecipato con entusiasmo (e i futuristi per primi) appariva come “un’inutile strage”, aveva reso grottesche (e retrospettivamente raggelanti) proprio quelle iperboli del Manifesto futurista, che tanti giovani artisti avevano attratto ed entusiasmato: il linguaggio violento e iconoclasta, l'esaltazione dell'azione, del movimento, della macchina, della guerra stessa “igiene del mondo”, perfino della mitragliatrice! Il nuovo quindi, in campo culturale, viene ora percepito, concepito e proclamato come “ritorno all'ordine”¹⁴.

Buzzi e il “Novecento” milanese

In Italia già dall'immediato dopoguerra comincia a respirarsi questo rinnovato clima di “ritorno all'ordine”, qui interpretato essenzialmente come ritorno a un classicismo, a sua volta inteso non come un semplice e nostalgico ritorno al passato ma come segno e veicolo di modernità¹⁵. All'insegna di questi valori nascono a Roma le riviste *Valori Plastici*, punto di riferimento della corrente “Metafisica”, e *La Ronda* entrambe, l'una in campo artistico e l'altra in campo

14 Efficacemente FAGIOLIO DELL'ARCO 2006, pp. 8-9: «Il tempo dell'avanguardia deve finire. L'Europa ha sofferto una distruzione vera: l'ansia del cubismo e poi dei fauves, dell'espressionismo tedesco e del futurismo italiano, si è tramutata in un'effettiva angoscia esistenziale. La morte promessa alla pittura tradizionale si è conclusa con la morte effettiva di milioni di europei. Ora si tratta di fermarsi un momento per scavare nelle macerie; si impone qualche nuovo punto di riferimento».

15 Per una lineare e sintetica trattazione di quanto diremo nelle poche righe che seguono circa il dibattito culturale che anima questi anni, soprattutto in riferimento all'architettura, cfr. DE SETA 1978, in particolare il capitolo II, *Da Metafisica a Novecento*, pp. 95-168. Una nutrita antologia di scritti dell'epoca, sempre in riferimento al dibattito architettonico, si può riscontrare in PATETTA 1972. De Seta è tuttavia critico, anche se in maniera articolata, con il “Novecento” milanese di Muzio, che considera positivamente solo in quanto preparatorio al movimento razionalista: cfr. note 31 e 79.

letterario, ispirate al binomio classicismo-modernità¹⁶. Alquanto più tardi, nel 1920, appare la rivista d'arte *Dedalo*, fondata e diretta da Ugo Ojetti, che si distinguerà per una rigorosa difesa della tradizione e del classicismo¹⁷. È soprattutto nel campo delle arti figurative che si fa sentire più precocemente e con più urgenza questo vento di "ritorno all'ordine", nella fattispecie interpretato come un riappropriarsi di una regola e rifarsi a una tradizione squisitamente italica che nel classicismo aveva sempre trovato il suo punto di riferimento estetico e in un certo senso anche etico¹⁸. Negli stessi anni è a Milano un gruppo di sette giovani pittori, alcuni reduci più o meno pentiti dal Futurismo, a ispirarsi agli stessi valori di un classicismo rinnovatore dando vita a una corrente che viene battezzata "Novecento"¹⁹.

Anche in campo architettonico il momento è propizio e i tempi sono maturi non solo per un'estetica nuova, ma anche per proporre un nuovo e più ag-

16 La prima fondata dal pittore e scrittore Mario Broglio nel 1918, ha come assidui collaboratori i fratelli Alberto Savinio e Giorgio De Chirico; la seconda fondata nel 1919 per iniziativa di Vincenzo Cardarelli e di altri letterati per lo più ex vociani. Più tarda e di breve durata, ma anch'essa di notevole influenza culturale, la rivista edita in lingua francese dal significativo titolo *900. Cahiers d'Italie et d'Europe* fondata da Massimo Bontempelli, ricco di esperienze parigine, insieme con Curzio Malaparte, nel 1926. Lo stesso Bontempelli, insieme con Pier Maria Bardi, alcuni anni dopo, nel 1933, fonda la rivista *Quadrante*, che si occupa soprattutto, ma non solo, di architettura. Anche questa rivista avrà vita breve, ma è di rilevante importanza per comprendere il dibattito architettonico di quegli anni.

17 Inteso però quest'ultimo in una prospettiva più di conservazione che di rinnovamento: Ojetti e la sua rivista costituirono un punto di riferimento di un conservatorismo senza aperture ad alcuna novità; *Dedalo* va comunque menzionata in questa sede anche per una sua certa congenialità con le posizioni del "Novecento" milanese, sia in arte che in architettura (v. oltre), tant'è che alla rivista collaborarono alcuni loro esponenti, come Giovanni Muzio e lo stesso Buzzi. Su Ojetti, soggetto assai trascurato dalla bibliografia, ancorché figura di primo piano nel dibattito artistico e architettonico dell'epoca, si veda ora il volume di Giovanna De Lorenzi (DE LORENZI 2004), in buona parte (pp. 185-325) dedicato alla rivista *Dedalo*; cfr. anche la voce *Ojetti*, nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, a cura di LAURA CERAMI, vol. 79, pp. 177-182.

18 È significativo che Cardarelli, fondatore e direttore de *La Ronda*, paragoni idee e principi che animano i letterati riuniti intorno alla sua rivista a quelli propugnati da Muzio e dal suo gruppo: cfr. BRUNETTI 1993, p. 43, nota 48.

19 Si tratta di Anselmo Bucci, Leonardo Dudreville, Achille Funi, Gian Emilio Malerba, Pietro Marussig, Ubaldo Oppi, Mario Sironi; altri, come Campigli, Carrà, Donghi, ecc., aderiranno in seguito. Il movimento nasce tra il 1922 e il 1923, dopo accese discussioni nella Galleria

giornato concetto di architettura²⁰. Ed è ancora una volta a Milano che un gruppo di giovani architetti, raccolti intorno al più anziano Giovanni Muzio, dà voce a quello spirito di rinnovamento fondando la corrente che, come quella appena fondata da artisti e letterati, prende il nome di "Novecento; ad essa si lega per naturale affinità culturale l'appena laureato Tomaso Buzzi. A parte il clima di "ritorno all'ordine" e di richiamo alle più autentiche tradizioni italiane, nonché di insofferenza sia per i capricci del Liberty sia per le posizioni estreme delle avanguardie dei decenni precedenti, non si riscontrano in realtà né una rigorosa tendenza estetica comune, né eccessive affinità tra le personalità del gruppo²¹. Non si tratta infatti di una vera e propria corrente strutturata (è significativo il fatto che non viene elaborato alcun "manifesto"), ma piuttosto di un gruppo di entusiasti; Giovanni Muzio ne è il portavoce e l'"ideologo", gli altri – ma l'elenco potrebbe allungarsi – sono Alberto Alpago

di Lino Pesaro dove il gruppo si riunisce. La prima mostra dei Novecentisti si tiene a Milano nel 1923, inaugurata – auspice Margherita Sarfatti voce e punto di riferimento del gruppo – con un discorso di Mussolini. Una successiva mostra, assai più ampia quanto a partecipanti, intitolata "Mostra dell'Arte del Novecento italiano" si tiene nel 1926, anch'essa inaugurata, auspice sempre Margherita Sarfatti, da un discorso di Mussolini.

20 Rispetto agli analoghi movimenti artistici l'architettura ha un aspetto funzionale e una finalità pratica ignote alle arti figurative o alla letteratura; gli architetti hanno quindi un motivo in più per ripensare il loro mestiere e la loro posizione nella società. In tutta Europa la ripresa economica e l'espansione industriale con i suoi conseguenti problemi di inurbamento, di crescita delle città di trasformazioni sociali, pone con urgenza istanze e bisogni delle classi operaie, impiegatizie e piccolo-borghesi. L'abitazione unifamiliare, la villa, il palazzetto aristocratico o borghese – su cui tanto si era esercitato il gusto liberty – si rivelano di interesse marginale rispetto a nuove incombenze che si profilano per l'architetto: disegni urbanistici, fabbriche, opere pubbliche, ma anche, sul piano dei bisogni privati, quartieri abitativi e grandi o medie unità di abitazione. Inoltre, ancora i bisogni privati e le esigenze di un più elevato modello di vita, ormai avvertito da classi sociali sempre più ampie, impongono la produzione industriale, accanto a quella artigianale, di mobili e oggetti: il disegno industriale diviene una delle nuove possibilità che si aprono alla professione dell'architetto.

21 Lo stesso Muzio scrivendo al giovane collega Piacentini nel 1921, per declinare l'invito al gruppo Novecento di partecipare a una mostra, così si esprime: «però voglio sappia prima che non siamo un gruppo né alcuno ne è alla testa, una larga solidarietà di desideri e di tendenze ed un'antica amicizia ci tiene uniti nella speranza di poter riuscire ad attuare, almeno fra di noi, una certa omogeneità d'intendimenti nei nostri lavori»: citato in IRACE 1994, p. 7.

Novello, Aldo Andreani, Ottavio Cabiati, Ambrogio Gadola, Gigiotti Zanini, Michele Marelli, Alessandro Minali, Giuseppe De Finetti, Guido Ferrazza, Mino Fiocchi, Emilio Lancia, Gio Ponti, Ferdinando Reggiori. Significativamente sono due architetti con esperienza di soggiorno all'estero ad esserne i più autorevoli rappresentanti: Muzio, reduce da un soggiorno in Francia e De Finetti, che aveva lavorato a Vienna con Adolf Loos.

Rimanendo in ambito architettonico, il vento di rinnovamento si avverte naturalmente anche in altre città, come a Torino, dove fra l'altro campeggia quel Lingotto di Mattè Trucco divenuto un'icona di un razionalismo *ante litteram*, o a Roma; tuttavia in maniera non altrettanto sistematica come a Milano, e più spesso legata a singole personalità o a gruppi assai più ristretti rispetto al nutrito e attivissimo gruppo milanese²².

La parola d'ordine comune a questi movimenti è, come si è detto, "ritorno all'ordine", un motto, ben inteso, interpretato con valenze diverse, pur sempre comunque innovative a dispetto del significato letterale del motto, nei differenti ambienti culturali. Esso trova senz'altro rispondenza, su un piano europeo, in quell'"*Esprit Nouveau*" propugnato dalla rivista d'arte e architettura così intitolata e sulla quale Le Corbusier, che l'ha fondata nel 1920, va pubblicando i suoi saggi; o nel più esplicito *rappel à l'ordre* di un Cocteau cui si ispireranno di lì a

22 Sulla cultura architettonica a Torino si vedano gli esaurienti profili di CIUCCI 1989, pp. 37-56 e BRUNETTI 1993, pp. 49-64. A Roma, a parte il vivace dibattito a livello teorico promosso da alcune riviste (cfr. la nota 16), a livello di architettura militante anche l'opera del giovane Marcello Piacentini, perfettamente al corrente di quanto andava maturando nell'architettura europea, appare ispirata al ripudio degli stilemi del Liberty e a esigenze di rinnovamento sostanzialmente consonanti con quelle del gruppo milanese di Muzio. Ma nella Capitale, dove domina lo stile dell'architettura ufficiale e dell'eclettismo umbertino, oltre al peso della tradizione, si fanno sentire esigenze di decoro e monumentalità che si contrappongono a esperimenti troppo "audaci" di rinnovamento; perciò anche qualche anno più tardi figure di innovatori più convinti come quella di Pietro Aschieri, di Gaetano Minnucci o di altri architetti del Razionalismo dovranno confrontarsi con esperienze e figure tra loro diverse ma tutte legate alla tradizione, come quella di Cesare Bazzani, di Gustavo Giovannoni, di Innocenzo Sabatini, o di altri esponenti del cosiddetto "Barocchetto romano" (del quale si avrà un'interessante espressione nei quartieri di Monte Sacro, Garbatella e piazza Perin del Vaga), o anche di Armando Brasini, il cui ipertrofico barocco è però un caso a sé (su di lui si veda la monografia di PISANI 1996).

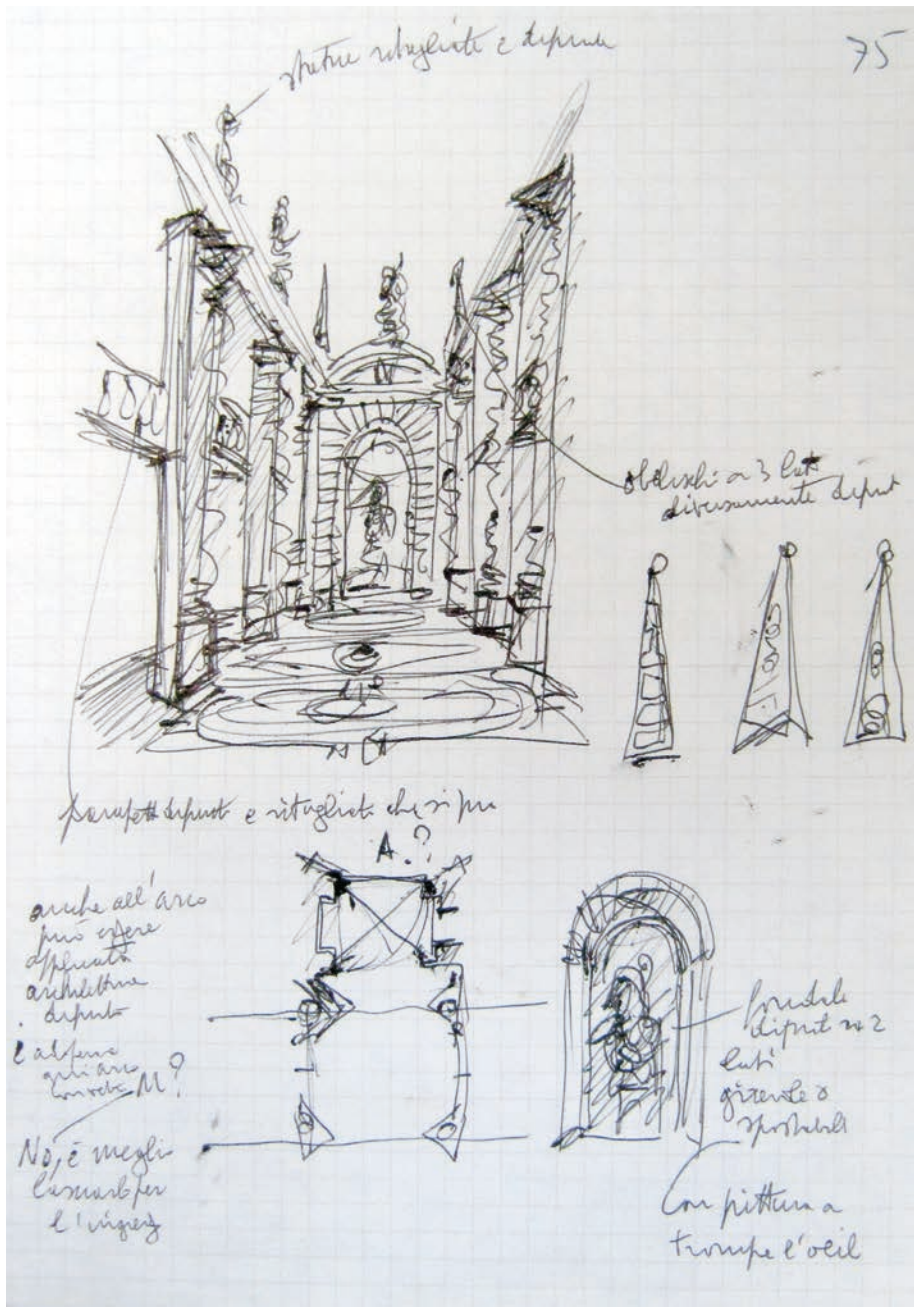


Fig. 3. Tomaso Buzzi, schizzo progetto di dettaglio.

poco (ma con atteggiamento ben più conseguente e rigoroso) gli architetti del movimento razionalista italiano, che dalla raccolta dei saggi di Le Corbusier *Vers une architecture* e dal volume di Cocteau (1926, anch'esso una raccolta di saggi pubblicati tra il 1918 e il 1923), subiscono un'autentica dichiarata fascinazione²³. In ambito architettonico si guarda ormai con fastidio allo stile che aveva dominato nei decenni precedenti in tutta Europa, il Liberty, con il suo gusto seducente per l'ornamentazione, col suo indulgiare nelle linee sinuose e nelle volute floreali, con i suoi *revival* medievistici, col suo capriccioso eclettismo individualista. Per i giovani architetti milanesi il ritorno all'ordine significa il ritorno a una semplicità di linee e di stile tutta italiana, recupero di quel classicismo che aveva sempre ispirato l'architettura italiana²⁴, richiamo a una "regola" che superi il capriccio del singolo e un esasperato individualismo. Il movimento viene anche denominato, significativamente e più appropriatamente, "Neoclassicismo milanese"²⁵. Per Buzzi, imbevuto di cul-

23 Cfr. in proposito BRUNETTI 1993, pp. 108-109. Recentemente Elena Pontiggia (PONTIGGIA 2008) ha fornito una narrazione meno schematica della vicenda, soprattutto in relazione al motto "ritorno all'ordine" - "*rappel à l'ordre*", cui dedica anche un capitolo specifico (ivi, pp. 37-51), ridimensionando fra l'altro il ruolo di Cocteau nella vicenda: il motto era già ampiamente diffuso quando lo scrittore dà alla sua raccolta di saggi «il titolo di *Le rappel à l'ordre*. In questo modo il poliedrico intellettuale sarà ricordato, piuttosto arbitrariamente, come l'inventore del nome: un nome, per la verità poco felice, con quel sapore un po' autoritario, tra la gendarmeria e la caserma, che sembra fatto apposta per accreditare le interpretazioni del classicismo novecentesco nei termini di una reazione espressiva, parallela all'intervento dei totalitarismi», e poco oltre: «Il nome, in ogni caso, ha una diffusione quasi esclusivamente francese. In Italia non ricorre nella pubblicistica del periodo, anche se non è sconosciuto. In realtà nessun artista [...] adotta l'espressione "Ritorno all'ordine" per definire le proprie opere. Tutti, come quasi tutti i critici e gli intellettuali, preferiscono parlare di "classicità", di "classicismo" o "nuovo classicismo", di "ritorno alla tradizione classica"»: ivi, pp. 48-49.

24 «Senza voler indulgiare su ragionamenti razziali, sarei portato a pensare che il rapporto con una categoria come il "classicismo" e gli artisti italiani sia quasi inevitabile, tanto è innata e subconscia quella categoria mentale»: calzante osservazione di FAGIOLO DELL'ARCO 2006, pp. 9-10.

25 Un articolo di Muzio (MUZIO 1921), per altro di carattere storico, costituirà un punto di riferimento programmatico per gli architetti del gruppo; più tardi lo stesso Muzio si soffermerà, alquanto retrospettivamente, su idee e ideali della corrente milanese (MUZIO 1931). Entrambi gli scritti ora anche in GAMBIRASIO, MINARDI 1982 e in MAI 2009, pp. 42-103. Quanto al valore e al significato che i termini di "classico" e "classicismo" assumono negli scritti e nell'opera di Muzio,

tura classica, appassionato studioso dell'architettura rinascimentale²⁶, cultore e studioso di Serlio, di Scamozzi e di Palladio – modello di "regola" architettonica secondo Muzio che, per altro, proprio insieme con Buzzi ha compiuto una ricognizione delle Ville Venete, traendone diversi rilievi architettonici²⁷ – l'adesione alla corrente del "Novecento" milanese, di cui sarà il rappresentante più giovane, è un gesto spontaneo e naturale, quasi necessario. Si noti, fra l'altro, come in questa sua prima produzione intellettuale sia dominante il tema della "villa", considerata (soprattutto nella sua espressione rinascimentale e palladiana) come creazione architettonica squisitamente italiana, «geniale forma di architettura domestica»²⁸, che sarà altrettanto dominante nella sua produzione professionale nei decenni successivi.

si veda IRACE 1994, il capitolo *Classicismi di Muzio*, pp. 7-60.

26 Si vedano i suoi due articoli sulla rivista di Ugo Ojetto: TOMASO BUZZI. Il teatro all'antica di Vincenzo Scamozzi. *Dedalo*, VIII, n. 8, agosto 1928, pp. 488-524; *Id.* I Palazzi Ducali di Sabbioneta. Il Palazzo del giardino. *Dedalo*, IX, n. 4, settembre 1928, pp. 221-242. È significativo che la sua attenzione si sia appuntata sulla piccola "città ideale" di Sabbioneta, per altro all'epoca non ancora adeguatamente studiata, realizzazione concreta dei sogni di un principe-architetto (di cui si dice portasse Vitruvio con sé nelle sue campagne militari), quel Vespasiano Gonzaga cui dedica parole ammirate e quasi commosse nel secondo dei lavori appena citati: un presagio? un segno del destino? e perché non la prima (forse inconscia) intuizione di quella che sarà, nello scorcio della sua vita, la realizzazione del suo sogno, della sua fantastica "città ideale", ancorché in miniatura, la Scarzuola?

27 Lo ricorda lo stesso Muzio (MUZIO 1925). Frutto dei ricordi di questi itinerari palladiani deve considerarsi l'intervento di Buzzi sulle Ville Venete nel primo numero della rivista fondata da Gio Ponti (TOMASO BUZZI. Invito ad un viaggio. Le ville del Palladio. Itinerario per la visita tracciato dall'arch. Tomaso Buzzi. *Domus*, I, n. 1, gennaio 1928, p. 20), cui fanno riscontro due analoghi ma più tardi lavori sulle Ville Medicee e su quelle Sabaude: *Id.* Invito al viaggio. Le Ville Medicee. Itinerario per la visita tracciato dall'arch. Tomaso Buzzi. *Domus*, III, n. 39, marzo 1931, p. 56; *Id.* Le Ville Sabaude e i loro giardini. Itinerario per la visita tracciato dall'arch. Tomaso Buzzi. *Domus*, IV, n. 42, giugno 1931, pp. 53-54. Sempre nella rivista di Giò Ponti pubblica anche una sua reinterpretazione in chiave moderna di due delle piante di ville di campagna pubblicate da Serlio nel suo *VII Libro dell'Architettura*: *Id.* Trascrizione moderna di un antico disegno secondo l'architetto Tomaso Buzzi. *Domus*, I, n. 12, dicembre 1928), pp. 20-21; *Id.* Antico progetto d'architettura trascritto da Tomaso Buzzi. *Domus*, II, n. 14, febbraio 1929, pp. 14-15. Sull'influenza che architetti e trattatisti del passato, in particolare del tardo Rinascimento, ebbero nella formazione di Buzzi si veda ora CASSANI 2008.

28 BUZZI, *Invito al viaggio*, 1939, cit. nota precedente, p. 20.

Non si tratta solo di un'adesione semplicemente ideologica e intellettuale: Buzzi si integra con il gruppo e con esso, o con singoli architetti del gruppo, collabora fattivamente e intensamente per circa un decennio. Certamente il lavoro più importante, più ambizioso e di più ampio respiro intrapreso dagli architetti "novecentisti" in quegli anni è stato il concorso nazionale per il Piano Regolatore di Milano del 1926²⁹. Non si tratta di una delle tante partecipazioni concorsuali da parte di un gruppo di giovani architetti desiderosi di affermazione; l'urbanistica rappresenta per Muzio, per l'allievo di Loos De Finetti e anche per i loro più giovani sodali un momento costitutivo del loro modo di considerare la stessa architettura. Si può senz'altro concordare con l'affermazione che «la specificità di Novecento in architettura è proprio il suo rapporto organico con la trasformazione della città, e in particolare della città di Milano»; e ancora che «solo a partire dal profondo radicamento nella dimensione urbana degli architetti di Novecento è possibile comprendere sia la loro produzione artistica sia l'atteggiamento che avranno [...] verso il nuovo linguaggio razionalista»³⁰.

Buzzi collabora attivamente al progetto, mettendo a frutto la sua grande abilità di disegnatore e sembra dovuto a lui, fra l'altro, l'epigrafe latina del progetto "Forma Urbis Mediolani"; esso si segnala per le qualità culturali, per il rispetto intelligente delle preesistenze storico-urbanistiche della città, per la sua totale estraneità alla cultura degli "sventramenti" e che ebbe per queste caratteristiche larghi apprezzamenti dalla critica³¹, che si classifica al secondo

29 Proprio allo scopo viene fondato il "Club degli Urbanisti": oltre ai due più autorevoli esponenti del gruppo di Novecento, Muzio e De Finetti e lo stesso Buzzi, ne fanno parte anche Alpago Novello, Cabiati, Ferrazza, Gadola, Lancia, Marelli, Minali, Palumbo, Ponti, Reggiori. Quanto a Muzio (MUZIO 1921), egli aveva avuto occasione di esporre le sue idee e le sue preferenze in tema di urbanistica, e proprio in riferimento a Milano e al piano regolatore dell'età napoleonica. Negli stessi anni anche a Roma viene costituita una analoga associazione di urbanisti guidata da Luigi Piccinato.

30 BONA 2014, pp. 126-161; in particolare le pp. 131-133 sul dibattito e le iniziative sul tema dell'urbanistica a Milano, precedenti la redazione del piano.

31 Tra gli estimatori del progetto anche Marcello Piacentini (PIACENTINI 1927-1928). Mi sembra particolarmente calzante la definizione che di quel piano dà, nel titolo di un suo articolo, Renato Airoidi, *Forma Urbis Mediolani: una illusione aristocratica* (AIROLDI 1981). Cfr. anche DE

posto, dopo quello redatto dal gruppo di Portaluppi, meno “colto” e meno rispettoso della storia, ma più rispondente alle pratiche esigenze dell’amministrazione comunale milanese e forse anche a quelle dell’imprenditoria edilizia³². Nel decennio che va dai primi anni Venti ai primi anni Trenta partecipa (quasi sempre in collaborazione) ad altri importanti concorsi pubblici³³: dal progetto per un grande ponte sull’Adige a Verona (1925) con Gio Ponti e altri, a quello per un Monumento ai Caduti della città di Milano (1926) al quale fu chiamato a collaborare da Giovanni Muzio, a quello per la cattedrale di La Spezia (1929), a quello per il Palazzo del Governo di Sondrio (1930)³⁴.

Design e arti applicate

Prima di menzionare l’ultima e la più ambiziosa delle partecipazioni a un concorso nazionale, quello per la Stazione di Firenze, è necessaria una importante considerazione: nessuno dei grandi progetti appena elencati, legati a concorsi pubblici, ha ottenuto il primo premio e, di conseguenza, è mai stato realizzato³⁵, malgrado l’impegno profuso, l’alta qualità degli elaborati

SETA 1978, pp. 129-133, che, dopo aver dato un giudizio positivo sul piano, attribuendone il merito soprattutto a De Finetti e alla sua formazione viennese, aggiunge a p. 133, questo giudizio, piuttosto sbrigativo, sul gruppo di “*Forma Urbis Mediolani*”: «molti componenti del gruppo che partecipò al concorso del ’27 ben presto trapassarono nella schiera degli urbanisti del regime: piccone, sventramenti, concentrazione edilizia».

32 Sul piano regolatore elaborato da Portaluppi cfr. il recente intervento di Cristina Bianchetti (BIANCHETTI 2003). Si veda anche il giudizio fortemente critico, all’epoca della sua realizzazione, da parte di Alberto Alpago Novello (Novità edilizie in Milano. *Dedalo*, XI, maggio 1931, pp. 841-870), che ne denuncia sventramenti e demolizioni che snaturano il centro della città; analogo giudizio in DE SETA 1978, pp. 129-135.

33 Soprattutto a partire dal 1924 quando ha inizio «La stagione fascista dei grandi concorsi di architettura», come suona il titolo del relativo capitolo in CRESTI 1986, pp. 145-212: «I primi episodi di questo nuovo lungo ciclo competitivo erano i concorsi [...] aventi in comune la tematica del “monumento ai caduti”»: cfr. *infra* nota 35. Su questa stagione concorsuale del fascismo cfr. anche CASCIATO 2004, pp. 228-230, dove si narrano le più complesse vicende circa la cattedrale di La Spezia.

34 Una riproduzione del progetto del ponte sull’Adige è reperibile in CRESTI 1986, p. 152, mentre quello della cattedrale di La Spezia è riprodotto in Tomaso Buzzi. *Il principe degli architetti*, 2008, p. 265.

35 Tranne uno, il Monumento ai Caduti di Milano, al quale Buzzi partecipa assieme a un

e i lusinghieri apprezzamenti della critica e spesso delle stesse commissioni giudicatrici. Una serie di immaginabili delusioni che contrasta in modo significativo con una parallela serie di successi (anche economici) e di gratificanti riconoscimenti che Buzzi ottiene su un altro versante della sua attività, anch'esso largamente praticato nello stesso decennio e che si muove sostanzialmente su due direttrici (in larga misura, peraltro, integrabili): quello della progettazione, ristrutturazione, arredo di ville per committenti di alto livello sociale, nonché dell'architettura dei giardini; e quello delle arti applicate, in apparenza più modesto ma assai congeniale alla sua personalità creativa.

Nel 1925-1926, con Emilio Lancia e Gio Ponti, costruisce e arreda una villa a Garches, presso Parigi, detta *l'Ange volant*, progettata³⁶ secondo gli ideali di moderno, sobrio, elegante classicismo predicati dal gruppo del "Novecento" milanese e anticipato prototipo di quella "casa all'italiana" che sarà teorizzata dallo stesso Ponti³⁷; segue, l'anno successivo, la ristrutturazione (con Michele Marelli) di Villa Brigatti presso Bergamo³⁸. Ancora nel 1926, con Gio Ponti, vince il primo premio nel concorso bandito dalla *Rivista illustrata del Popolo d'Italia* per il progetto di arredamento di un'ambasciata italiana all'estero; negli anni successivi ristruttura e arreda, sempre con Ponti, la villa-museo dei Contini Bonaccossi a Firenze³⁹ e, nella campagna fiorentina, la villa "il Salviatino" di Ugo Ojetti. Nel 1931 parte-

gruppo numeroso ed eterogeneo (vi sono anche pittori e scultori) di collaboratori. Al monumento viene attribuito grande significato morale e ideale, tant'è che è l'unico progetto architettonico a essere menzionato (accanto alle imprese urbanistiche mussoliniane nella Capitale) nel saggio panoramico di SARFATTI 1928, p. 218: «A Milano un'opera grandiosa del regime sarà il Tempio della Vittoria, monumento commemorativo, al quale lavorano gli architetti Ponti, Muzio e Buzzi, con l'aiuto di molti scultori, da Adolfo Wildt [...] a Libero Andreotti, Rambelli, Saponaro e parecchi altri giovani».

36 Realizzata su committenza di Tony Bouilhet, presidente della Cristofle, anticipa l'impressionante serie di committenze aristocratiche e alto borghesi cui Buzzi si dedicherà nei decenni successivi. Una descrizione della villa di Garches viene pubblicata successivamente in M[ICHELE] M[ARELLI] 1931.

37 PONTI 1928, vedi *infra* note 50, 105, 108 e relativi testi.

38 Il lavoro viene favorevolmente recensito da REGGIORI 1928, pp. 43-48.

39 Se ne dà conto sulla rivista di Ponti: Alcuni mobili di Tomaso Buzzi e di Gio Ponti nella dimora dei Conti C. in Firenze. *Domus*, 71, novembre 1933, pp. 575-582.

cipa con successo e lusinghieri apprezzamenti alla Mostra del Giardino Italiano, tenutasi a Firenze nel Salone dei Cinquecento di Palazzo Vecchio, e al successivo concorso per un «giardinetto annesso ad un villino di città»⁴⁰.

L'elenco fin qui tracciato è tutt'altro che completo e certamente ancora più difficile, se non impossibile, si presenterebbe un tentativo di elencare o descrivere la sua attività in tema di arti applicate, un campo in cui la genialità creativa di Buzzi non conosce limiti, sia per la capacità inventiva nel disegno delle singole creazioni, sia per la varietà tipologica dei soggetti: mobili, oggetti di arredamento, arredi da giardino, ceramiche, vetri, maniglie, borchie e decorazioni per mobili, disegni di soffitti, di pavimenti, di stoffe per tappezzerie, di merletti. In ogni cosa egli profonde la sua fine cultura associata a quella sapienza artigianale appresa nella prima giovinezza nelle "botteghe" della sua Valtellina. Vale però la pena di ricordare, anche perché l'iniziativa era alquanto pionieristica per l'Italia, la fondazione, nel 1927, sul modello della "*Wiener Werkstätte*", di una società per la produzione e la commercializzazione di mobili e oggetti di arredamento, il "Labirinto"⁴¹. Questa produzione viene esposta con successo alla Biennale di Monza del 1927, dove le viene riservata una sala dedicata, e a successive edizioni di questa importante manifestazione (divenuta poi triennale e diretta da Gio Ponti)⁴² cui Buzzi partecipa attivamente sia con oggetti di sua creazione, sia curando l'allestimento di padiglioni. Particolarmente impegnativa e gratificata da successi di critica è la sua partecipazione alla Triennale del 1930, in cui presenta mobili e svariati oggetti da lui disegnati e progetta contemporaneamente l'allestimento delle sale della ceramiche, ideando allo scopo il "teatrino ceramico italiano"⁴³, e l'allestimento del padiglione del Brasile

40 Cfr. CAZZATO 1987.

41 Oltre a Buzzi e a Ponti ne fanno parte Emilio Lancia, Michele Marelli, Pietro Chiesa e Paolo Venini. L'impresa, impegnata in una produzione raffinata ed esclusiva rivolta a un pubblico d'élite, non riscuote un grande successo commerciale; gli stessi soci fonderanno più tardi una seconda società la "Domus Nova" per una produzione di stile meno ricercato, destinata ai clienti della Rinascente.

42 Su questa manifestazione si vedano i recenti contributi: PORTINARI 2014; CRETTELLA 2017; MUZZANI 2004, in particolare il cap. *Tra la scena e la vita le biennali - triennali di Monza*, pp. 109-116.

43 Ne riferisce sulla rivista di Gio Ponti lo stesso Buzzi: TOMASO BUZZI. *Le ceramiche italiane*

per la cui realizzazione (mobili, *boiseries* e pavimento) utilizza le più disparate essenze di legni brasiliani⁴⁴. Nella stessa triennale, inoltre presenta un "Progetto di villa di montagna"⁴⁵ per la sezione "La villa moderna per l'abitazione di una famiglia", nell'ambito di una manifestazione dedicata all'artigianato, certamente una novità, fortemente voluta da Gio Ponti che ha invitato a partecipare, per un proficuo e civile confronto, architetti di varie tendenze, in particolare sia quelli della corrente razionalista, sia i suoi amici "novecentisti".

Da segnalare anche la sua partecipazione nel 1933 alla V Triennale, ormai trasferita a Milano nella nuova sede progettata da Muzio, e sempre diretta da Ponti che con Buzzi (e gli ingegneri Chiodi e Ferrari), progetta una modernissima, snella torre in tubolari d'acciaio, la "Torre Littoria" con in cima un belvedere-ristorante arredato da Buzzi; il quale inoltre allestisce ancora una volta il padiglione delle ceramiche e presenta alcuni suoi oggetti di grande successo come orologi da tavolo in legno intagliato e la famosa "Coppa delle mani" in pasta di vetro, acquistata in quell'occasione da Mussolini. Quest'ultima creazione di Buzzi proveniva dalle vetrerie Venini⁴⁶ della quale Buzzi è divenuto direttore artistico nel 1932, succedendo a Napoleone Martinuzzi, e lo rimane fino al 1934, quando gli succede il veneziano Carlo Scarpa. Nei suoi due anni di direzione artistica Buzzi imprime alla produzione della Venini, nei singoli pezzi come nelle produzioni in serie, un suo stile personale caratterizzato da originalità inventiva, eleganza, gusto per il cromatismo: famose le collezioni "alga", "laguna", "alba", "tramonto", frutto delle sue ricerche sugli impasti del vetro per ottenere nuove tonalità di colore. È grazie a personalità come Buzzi che «con grande anticipo sui tempi, prendeva forma la prima *griffe* nel mondo italiano delle arti decorative»⁴⁷.

all'esposizione di Monza. *Dedalo*, XI, n. 4, agosto 1930, pp. 241-260.

44 Buzzi, nel 1928, soggiorna a lungo in Brasile, insegnando al Liceo delle Arti (Lyceu de Artes e Officios) di San Paolo e frequentandone il laboratorio artigiano. Le sale del Brasile vengono illustrate in *LANCIA* 1930.

45 Con questo titolo il progetto è pubblicato in *Domus*, 33, settembre 1930, pp. 14-17.

46 Fondata dal suo amico (e suo sodale nell'impresa del "Labirinto": v. *supra*) Paolo Venini con altri soci nel 1921 e rifondata dal solo Venini nel 1925.

47 Su queste vicende della Venini cfr. VENINI DIAZ DE SANTILLANA 2000, pp. 9-88; il brano cit.

Buzzi e Gio Ponti

Anche dalla sommaria descrizione appena tracciata di questo primo (ma fondamentale) decennio dell'attività Buzzi, emerge evidente una constatazione: non c'è quasi passo nel cammino professionale del giovane architetto che egli non muova in compagnia di Gio Ponti. Conosciuto nel 1924 nello studio di Muzio di via Sant'Orsola⁴⁸, Buzzi scopre nel più anziano collega profonde affinità elettive: nel modo di concepire il proprio mestiere (un'architettura che va dal progetto dell'edificio più impegnativo al disegno dell'oggetto più minuto); nella centralità assegnata al tema dell'"abitare" in tutti i suoi aspetti; nel riconoscersi entrambi nelle scelte culturali e nei gusti estetici propri della corrente del "Novecento"; soprattutto nell'ispirarsi a una "italianità" di stile, individuata nell'eleganza delle forme e in una tradizione di classicità. La collaborazione fra i due è sin dall'inizio attiva, costante, feconda di risultati, non solo nel campo strettamente pratico e professionale, ma anche in quello più squisitamente intellettuale e teorico; una collaborazione che si consolida e diviene in qualche modo strutturale: quando Ponti, nel 1928, fonda la sua rivista *Domus* chiama al suo fianco Tomaso Buzzi, il quale non si limita a pubblicare articoli e disegni di progetti alla rivista, ma ne diviene (almeno nei primi anni) virtualmente il redattore e l'alter ego del direttore, tanto sono affini le vedute di entrambi sul tema dell'abitazione moderna e sul tema dell'abitare, come pure sul livello sociale del pubblico cui riferirsi⁴⁹: una filosofia del vivere domestico chiaramente enunciata in apertura del primo numero con un editoriale dal titolo programmatico e quanto mai significativo di *La casa all'italiana*⁵⁰.

è a p. 46. Si veda ora il più recente *Tomaso Buzzi alla Venini*, citato *supra* alla nota 8.

48 Aperto da Muzio nel 1920 con De Finetti (cui si aggiungeranno Ponti, Lancia Marelli e infine lo stesso Buzzi) oltre e più che uno studio professionale sarà, insieme con quello di Alpago Novello, Cabiati e Ferrazza, un luogo di incontro, di sperimentazioni, di elaborazioni di idee, soprattutto per i giovani architetti della corrente del Novecento. Sul significato e l'importanza degli studi professionali che si formano a Milano in questo periodo cfr. CIUCCI, 1989, p. 70.

49 Sulle vicende della rivista si veda ora il recente saggio di ROSTAGNI, DULIO 2014.

50 Cit. *supra* alla nota 37 e *infra* alle note 105 e 108. Sul tema dell'abitazione e dell'abitare, assai caro ai Novecentisti e in particolare sulla "casa all'italiana" di Gio Ponti si vedano

Il concorso per la Stazione di Firenze e i rapporti con il razionalismo

Ed è ancora una volta in collaborazione con Gio Ponti che ha inizio (nel 1932) l'ultima e più ambiziosa partecipazione di Buzzi a un concorso pubblico, quello per la Stazione Centrale di Firenze. La collaborazione procede per qualche tempo, ma poi Ponti inaspettatamente abbandona l'impresa, pur incoraggiando Buzzi a proseguire da solo⁵¹. Non c'è dubbio che la mancanza della firma di Ponti avrebbe indebolito il progetto: Ponti godeva di una fama ben superiore a quella del più giovane Buzzi, era inoltre direttore di una rivista prestigiosa e attivo organizzatore delle triennali; la sua sarebbe stata una presenza di peso e avrebbe dato al progetto maggiore visibilità e considerazione. Il progetto definitivo viene elaborato e firmato dal solo Buzzi, che ancora una volta perde la partita; ma questa volta la delusione costituisce anche, a mio avviso, una lezione da cui Buzzi saprà trarre, coraggiosamente e lucidamente, le debite conclusioni.

In questo caso infatti il confronto non è con un "altro" progetto di un "altro" architetto, ma con un nuovo modo di fare architettura: il progetto di Michelucci

IRACE 1988: AVON 2004 e in particolare il paragrafo *Gio Ponti, la casa all'italiana alla triennale del 1930*, alle pp. 168-172, con relativa bibliografia. Lo stesso Ponti decise di raccogliere i suoi scritti sull'argomento, pubblicati nelle prime annate di *Domus*, sempre con titolo *La casa all'italiana* (PONTI 1933).

51 Lettera autografa di Gio Ponti a Tomaso Buzzi, Milano, 18/01/1931. «Caro Buzzi, ho pensato al concorso di Firenze mi rapporto a quanto mi hai detto: non mi sento di dover pensare anche ad una nuova combinazione e ad una nuova situazione; quindi non vengo a vedere i disegni "antitetici". Attribuisco questa tua iniziativa ad uno scrupolo artistico nei riguardi del progetto-così, ufficiale: peccato soltanto che tu non me l'abbia detto fin dal momento che questa diversa aspirazione si è fatta in te così urgente da spingerti a sforzi e fatiche supplementari. Che fare? Ho sempre detto di poter dare a questo lavoro comune convinzione e [...] denaro, ho esclusa la prestazione personale per i noti impegni. Ora è proprio questo il momento che chi può (cioè tu: io devo addirittura assentarmi per la Triennale) rechi al progetto fino all'ultimo e con assoluta passione ogni cura per renderlo efficacemente al massimo, cioè meritevole di vincere. Questo è escluso sia se tu ti dedichi ad un'altra concezione dello stesso edificio o se hai soltanto l'animo di dedicarti. Mi pare saggio rimettere ogni cosa a te e farti omaggio del poco lavoro da me fatto e della spesa fin qui sostenute per una parte. Procedi tu con l'uno o con l'altro progetto con animo leggero e con convinzione intera, senza che un'idea comprometta l'altra. Se ti senti leonino portali in fondo, ma superlativamente ambedue. E credi sempre nella mia amicizia, tuo Gio».



Fig. 4. Tomaso Buzzi, disegno di progetto per il concorso per la stazione di Firenze. Dettaglio del fronte principale

è universalmente considerato uno dei prototipi più significativi e uno dei modelli alti del razionalismo italiano⁵²; mentre, a guardarne i disegni (ora conservati nell'archivio della Scarzuola), specie quello dello splendido fronte della stazione, il progetto di Buzzi, nella sua elegante classicità, nel suo sobrio decorativismo, risulta l'incarnazione perfetta degli ideali estetici di quella corrente del "Novecento" milanese cui Buzzi ha aderito con convinzione e intensamente collaborato

52 Non tutti erano (e sono) concordi nell'attribuire al lavoro di Michelucci e soci tale etichetta; forse nemmeno gli autori: «Pure nell'occasione offerta dal concorso della Stazione [...] le polemiche finirono per attribuire al prodotto architettonico un significato che, verosimilmente, andava al di là delle intenzioni degli stessi progettisti»: CRESTI 1986, p. 276, e cfr. anche pp. 280-283. Quello che conta, tuttavia, è il significato di rottura nei confronti dell'architettura precedente. Quanto al progetto di Buzzi si veda ora IPPOLITO 2012.



Fig. 5. Tomaso Buzzi e Gio Ponti, disegno di progetto per il concorso per la stazione di Firenze. Vista della galleria.

Sotto questo aspetto il confronto fra i due progetti non potrebbe essere più emblematico. Anche il risultato con la (ben meritata) vittoria di Michelucci⁵³

53 Per la precisione Michelucci era il capofila di un piccolo gruppo di giovani architetti toscani. Senza voler minimamente diminuire il valore del suo progetto, forse non è del tutto inutile precisare che quella di Michelucci non era la figura del giovane sconosciuto che si getta nella mischia. Michelucci aveva soggiornato a Roma dove aveva avuto importanti incarichi privati e pubblici (tra cui l'arredo delle sale di rappresentanza della sede della presidenza del Consiglio, allora al Viminale); bene inserito negli ambienti accademici romano e fiorentino, lo era altrettanto in quello ufficiale, vantando una solida amicizia con il ministro Bottai e con Alessandro Chiavolini, segretario particolare di Mussolini; aveva rapporti di amicizia e frequentazioni con prestigiosi rappresentanti della cultura ufficiale quali Roberto Papini, Ugo Ojetti (che tuttavia riguardo al progetto della stazione fiorentina, gli si dimostrerà fortemente critico), il musicista Alfredo Casella, nonché con architetti altrettanto prestigiosi e politicamente influenti come Gustavo Giovannoni, Alberto Calza Bini, Raffaele Brizzi e lo stesso Marcello Piacentini: cfr. CONFORTI 2007, in particolare alle pp. 131-32.

non poteva essere più emblematico: sembrava segnare il tramonto, o quanto meno il superamento, di un'esperienza, quella del gruppo milanese di Muzio, che aveva avuto grandi meriti nel rinnovare l'architettura italiana, ma che ormai sembra, agli occhi di una più giovane generazione di architetti influenzati anche da recenti correnti mitteleuropee, aver esaurito ormai la sua funzione; un quadro, questo, in parte corrispondente alla realtà, ma certamente radicalizzato dalle critiche e dagli atteggiamenti intransigenti dei giovani architetti razionalisti del "Gruppo 7".

Formatosi nel 1926⁵⁴, a distanza di pochi anni dalla nascita della corrente del "Novecento" e nello stesso ambiente del Politecnico di Milano, il gruppo aveva sin dall'inizio espresso il suo programma con una serie di articoli pubblicati tra il dicembre 1926 e l'ottobre 1927 sulla rivista *Rassegna italiana*; fin dal primo articolo i sodali del gruppo si affrettano a prendere le debite distanze dai quasi coetanei "novecentisti"⁵⁵, i quali di punto in bianco, da innovatori quali si consideravano ed erano considerati, si vedono ridotti al rango di "conservatori". Le polemiche si mantengono per qualche anno sul piano del confronto culturale, ma le cose erano destinate a precipitare, soprattutto a motivo dell'irruenza e talvolta dell'arroganza dei giovani razionalisti.

Considerati a distanza il comportamento e gli attacchi dei razionalisti del "Gruppo 7" possono sembrarci ingenerosi, ma l'adesione dell'architettura

54 Il nucleo originario è composto da sette giovani architetti: Ubaldo Castagnoli, che viene presto sostituito da Adalberto Libera, Luigi Figini, Guido Frette, Sebastiano Larco, Gino Pollini, Carlo Enrico Rava, Giuseppe Terragni. È con loro che nasce il termine "razionalismo" per indicare quella che fino ad allora, e anche in seguito, viene indicata piuttosto come "architettura funzionale"; così nel titolo del fortunato libro del torinese ALBERTO SARTORIS (1932), più volte ristampato negli anni seguenti, con prefazione di Le Corbusier.

55 «Conserviamo loro riconoscenza per essere stati i primi a rompere con una tradizione di faciloneria e di cattivo gusto [...] abbiamo in parte seguiti i nostri predecessori, ma ora non più. La loro architettura ha dato tutto ciò che poteva dare come frutti nuovi»: Gruppo 7. *Architettura. Rassegna italiana*, IX, dicembre 1926, p. 39. Cfr. CIUCCI 1989, p. 71, che così commenta: «l'ordine "neoclassico" di Muzio e degli altri non basta più: il Gruppo 7 ne scorge ancora aspetti decorativi e vuole essere più intransigente [...] L'Architettura si riduce a pochi, fondamentali "tipi" che derivano da un'aderenza alla logica, alla razionalità; da questa scaturisce ogni valore estetico».



Fig. 6. Confronto tra il modello tridimensionale e la rappresentazione prospettica a matita del progetto per il concorso per la stazione di Firenze di Tomaso Buzzi e Gio Ponti.



italiana a quei principi che avevano cominciato ad ispirare le più moderne correnti architettoniche europee era assolutamente ineludibile. Anche se si può provare imbarazzo e disagio per il cinismo, i modi disinvolti e prepotenti e l'attitudine adulatoria verso il regime con cui i razionalisti tentano (e riescono) di presentare e legittimare la propria architettura come l'architettura ufficiale del regime e quella che meglio realizza e incarna gli ideali fascisti, si deve riconoscere che tutto questo è servito egregiamente a introdurre e a far affermare definitivamente in Italia forme, ideali estetici e contenuti sociali della più avanzata cultura architettonica europea e fare dell'Italia un paese "moderno" dal punto di vista della produzione architettonica⁵⁶.

Il 1931, l'anno precedente a quello del concorso per la stazione fiorentina, costituisce il momento culminante nella ricerca di visibilità e nell'ascesa attraverso il potere dei "rampanti" architetti razionalisti, ormai organizzati nel MIAR (Movimento italiano per l'architettura razionale): riescono infatti a organizzare una seconda mostra del MIAR nella Capitale⁵⁷ (una prima mostra si

56 Pochi anni separano i giovani architetti razionalisti, freschi di laurea, da quelli del gruppo di Muzio; pochi anni che però segnano la differenza tra due generazioni del tutto diverse per educazione e carattere: Muzio e anche i suoi sodali più giovani, Buzzi compreso, si erano formati e laureati in una Italia ancora liberale, Terragni e soci in quel clima teso e spesso violento degli anni immediatamente precedenti al fascismo e dei successivi che avevano visto l'affermarsi del regime totalitario. Scelte architettoniche a parte, le differenze si notano anche nel comportamento: del resto è lo stesso Terragni a coniare il termine di "squadrismo architettonico", con una accezione positiva, è da credere, riguardo al primo termine. Con curioso rovesciamento della realtà, nella critica architettonica del dopoguerra saranno proprio loro a guadagnarsi la qualifica di antifascisti e oppositori del regime (cfr. nota 1 e testo corrispondente). Ne deriverebbe l'assioma, tra il paradossale e il surreale, che quando da lì a poco Mussolini dichiarerà pubblicamente la sua preferenza per l'architettura razionalista (v. *infra* nel testo) farà una scelta... antifascista.

57 Scelta che è indizio significativo della politicizzazione dell'architettura italiana voluta coscientemente e con determinazione dai giovani razionalisti. Cfr. in proposito CIUCCI 1989, p. 76: «Non è difficile immaginare le ragioni che sottostanno alla scelta di ritrovarsi uniti nella capitale [...] Possiamo annotare questo slittamento, da Milano a Roma, [...] del ruolo di guida della cultura architettonica. [...] Rispetto a Milano Roma è in grado di offrire maggiore possibilità di inserirsi, attraverso un contatto diretto e continuo con i vertici, e talvolta direttamente con Mussolini, nelle vischiose strutture del potere politico. Un benevolo cenno di assenso a Roma può volere più di un incarico professionale a Milano. Come scrive Margherita Sarfatti, "a Roma si fa e si disfa architettura più che altrove"».

era tenuta, sempre a Roma, nel 1928), ben orchestrata politicamente dall'organizzatore Pietro Maria Bardi, fino al punto di ottenere la visita dello stesso capo del Governo. La visita non può essere più opportuna e gradita ai giovani architetti del "Gruppo 7" che ambiscono a presentarsi come gli architetti del regime, i portatori di un'estetica fascista⁵⁸.

È in questa occasione che le tensioni tra i giovani razionalisti e gli altri ambienti dell'architettura italiana vengono "ufficializzate" e giungono a un punto di rottura: elemento catalizzatore, il famoso "tavolo degli orrori" esposto nella mostra⁵⁹. Ci si rende conto (anche a livello politico) che la situazione non può andare oltre e che urge un'opera di mediazione e di ricomposizione: se ne fa carico e la condurrà in porto con consumata maestria da "gran cerimoniere" l'accademico d'Italia Marcello Piacentini, che si dimostra fine politico, oltre che grande architetto⁶⁰. Una figura centrale dell'architettura italiana, oltre che di alto valore professionale, che sarebbe del tutto ingiusto ancora oggi confinare nella semplice definizione di "architetto di regime"⁶¹.

58 «In coincidenza con la mostra del MIAR Pietro Maria Bardi aveva fatto uscire il suo *Rapporto sull'architettura (per Mussolini)* [...] nelle edizioni di "Critica fascista", rivista diretta da Giuseppe Bottai», dove fra l'altro si legge questa iperbolica e però sincera affermazione: «Mussolini non ha il suo Bernini ma ecco un gruppo di giovani che può servirgli alla bisogna. Mussolini avrà i suoi architetti [...] non li hanno avuti i governi liberali; ma il fascismo li avrà»: la citazione è tratta da MELOGRANI 2008, p. 47 (paragrafo "Un rapporto per Mussolini", pp. 45-51).

59 Un *collage* di immagini che riproducono una serie di "orrori" architettonici, secondo i giovani razionalisti, di cui si erano resi responsabili i loro più anziani colleghi (tra cui accademici e "mostri sacri" come Giovannoni, Piacentini, Foschini); probabilmente compilato dall'organizzatore della mostra Pietro Maria Bardi.

60 Piacentini intanto ha assunto la direzione della rivista *Architettura*, che prosegue, senza soluzione di continuità, la prestigiosa *Architettura e arti decorative*, fondata quest'ultima nel 1921 e diretta da Giovannoni e dallo stesso Piacentini, e se ne serve per la sua opera di mediazione, chiamando da subito a collaborarvi architetti di varie tendenze tra cui anche alcuni noti esponenti del razionalismo. Suo referente nel versante razionalista è soprattutto Giuseppe Pagano, anche lui in quel momento impegnato ad assumere la direzione di una rivista altrettanto prestigiosa, che cambia nome da *La casa bella* in *Casabella*. Curiosamente coincidono le date di inizio delle due direzioni: gennaio 1932: cfr. BRUNETTI 1993, pp. 190-191.

61 Oggi senza dubbio, ben pochi condividerebbero titolo e contenuto dello sbrigativo necrologio di Bruno Zevi, *Marcello Piacentini morì nel 1925* (ZEVI 1960), secondo il quale dopo quella data le sue opere «rimangono vistose e tristemente note. Nella storia del costume riflet-

Piacentini aveva senz'altro l'autorevolezza per assumere quel ruolo: alle grandi capacità professionali univa quelle doti di prudenza e abilità diplomatica che sono proprie del politico. È difficile dire se tale ruolo di mediatore gli sia stato affidato dall'alto o se sia nato spontaneamente all'interno dell'*establishment* architettonico, ovvero per sua stessa iniziativa⁶². Certo, nel breve periodo che intercorre tra le roventi polemiche suscitate dalla mostra romana del MIAR e il risultato del concorso per la stazione di Santa Maria Novella questo ruolo piacentiniano sembra già funzionare. Né si può pensare diversamente, constatando come da una commissione presieduta da un anziano funzionario delle ferrovie e composta, oltre che da Piacentini, da uno scultore classicista e accademico come Romano Romanelli, da architetti come un Bazzani (!) e un Brasini (!) che sarebbe un eufemismo definire tradizionalisti, più due letterati come Marinetti (l'unico ad aver dimostrato simpatie filo-razionaliste) e Ojetti (quest'ultimo invece decisamente avverso al verdetto dei colleghi), tutti, per altro, accademici d'Italia, può essere sortito un verdetto favorevole a un progetto così di rottura rispetto sia alla tradizione genericamente intesa, sia al concetto di architettura elaborato dai vari "Novecentisti" (ai quali lo stesso Piacentini poteva essere legittimamente assimilato). Le cose si spiegano solo se si suppone che già in questa occasione la mediazione piacentiniana sia entrata in campo e, considerata la situazione, sia stata esercitata anche con una certa volitiva efficacia.

Si tenga conto al riguardo che Piacentini si era personalmente esposto esprimendo un parere fortemente critico nei confronti della nuova corrente architettonica, sia sulla stampa quotidiana sia su riviste specializzate, e soprattutto

tono la dittatura fascista, ne sono l'emblema [...] una sequenza di folle retorica e cinismo». Però in questa prospettiva sembrano ancora orientate, benché con varie sfumature e con definizioni meno *tranchant*, alcune pubblicazioni di autorevoli studiosi degli ultimi decenni.

62 Cfr. LUPANO 2012, p. 28: «la sua è [...] una posizione ricercata con ostinazione soprattutto dalla fine degli anni venti, quando l'architetto romano si sentì fuori gioco rispetto alla nuova scena della ricerca linguistica in cui primeggiavano i giovani razionalisti, e quando, aprendosi nuove possibilità per l'architettura italiana e il suo persuasivo ruolo politico, percepì l'urgenza di una nuova responsabilità collettiva»; sul ruolo politico di Piacentini, argomento ampiamente ricorrente e diversamente trattato nella bibliografia in merito, si veda da ultimo VIDOTTO 2012.

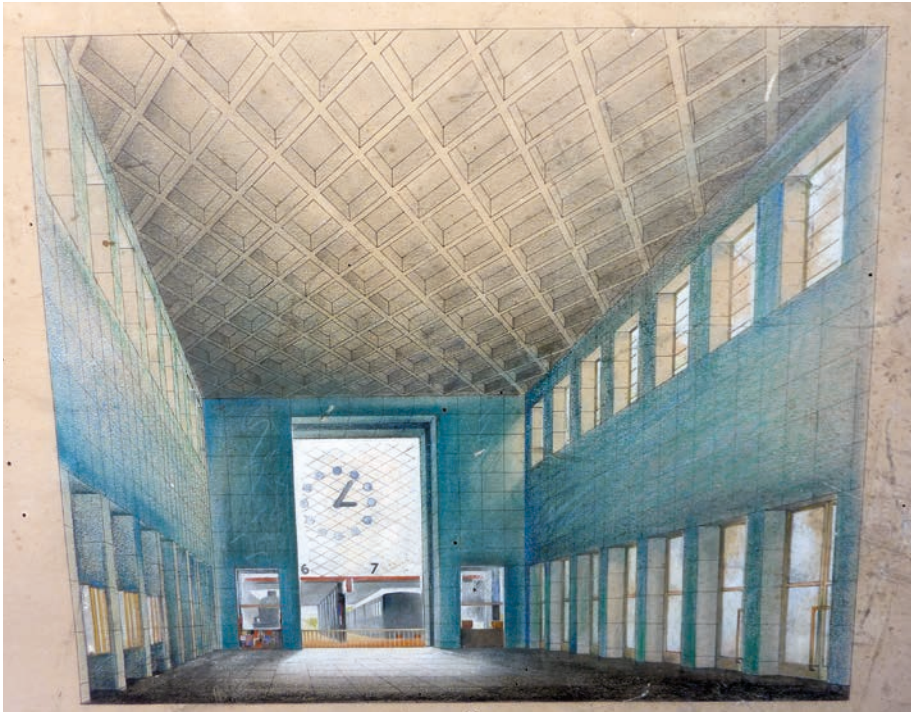


Fig. 7. Tomaso Buzzi, disegno di progetto per il concorso per la Stazione di Firenze. Vista della galleria.

nel suo volume *Architettura d'oggi*, del 1930, illustrato da 128 tavole fuori testo, in cui per altro si mostra ben informato su quanto avveniva in Europa e in particolare nella Mitteleuropa, ma anche negli Stati Uniti; ancora l'anno precedente al bando del concorso fiorentino era apparso un articolo, eloquente fin dal titolo *Dov'è irragionevole l'architettura razionale*, oltre che per la sua collocazione, nella rivista di Ogetti⁶³. Per una curiosa eterogenesi dei fini la pubblicazione del volume *Architettura d'oggi*, con riferimento in particolare alla sua parte illustrata, potrebbe aver avuto un ruolo, secondo una felice intuizione di Franco Purini, circa un ripensamento dell'autore nei confronti dell'architettura "moderna"⁶⁴; la tesi, certo non provata, di Purini ha il merito

63 PIACENTINI 1930; Id. 1931.

64 «Probabilmente, una volta pubblicato il libro, Piacentini deve essersi accorto di una

di semplificare le cose e la successione dei fatti, in quanto spiegherebbe l'atteggiamento di Piacentini nell'orientare la commissione del concorso fiorentino senza dover supporre segreti macchinamenti o a finalità recondite: il progetto di Michelucci rappresentava una materializzazione di questo suo ripensamento circa la modernità e un credibile modello da proporre per un nuovo corso dell'architettura italiana che egli aveva in mente.

Architettura e "modernità totalitaria" nel regime fascista

La scelta della commissione e lo stesso progetto di Michelucci e soci costituì il detonatore per un'ondata di polemiche contrarie e spesso verbalmente violente, e non soltanto tra gli addetti ai lavori e sulla stampa specializzata, ma anche in ambito culturale in genere e persino politico⁶⁵. Polemiche che non si limitarono all'aspetto verbale e alla critica del progetto ma che si concretarono anche nel tentativo di impedire il passaggio del medesimo alla fase esecutiva e di far bandire un nuovo concorso⁶⁶.

dissimmetria sostanziale. Mentre la rassegna iconica relativa ai paesi stranieri mostra opere che in modi diversi si inscrivono in una sorta di modernità consapevolmente vissuta, le immagini italiane, soprattutto quelle piacentiniane propongono un panorama tematico arretrato e incongruo. Questo confronto deve aver convinto Piacentini della necessità di un suo rapido *allineamento* alle tematiche della modernità. Ovviamente quella che egli poteva concepire [...] una modernità intesa come *classicismo semplificato*»: PURINI 2012, p. 241. Di *Architettura d'oggi* se ne veda anche una disanima del tutto negativa, per altro coerente con una certa visione critica della cultura architettonica del dopo guerra nei confronti dell'architettura dei decenni precedenti, in DE SETA 1978, pp. 171-176.

65 «Da poco in parlamento ci sono stati i duri attacchi di Francesco Giunta e Roberto Farinacci contro l'architettura moderna, tra gli applausi della maggioranza dei deputati: "ne abbiamo abbastanza di Sabaudia. La stazione di Firenze !! Ricordatevela e vergognatevi !!". A difesa delle nuove architetture sono intervenuti i deputati Alberto Calza Bini e Cipriano Efisio Oppo"»: NICOLOSO 2008, p. 84. Ma interviene in difesa anche un nutrito gruppo di artisti, letterati e persino architetti che hanno partecipato al concorso: se ne veda un elenco in MELOGRANI 2008, pp. 79-80.

66 «Una volta superato l'ostacolo del concorso non fu né automatico né pacifico il passaggio alla realizzazione del progetto vincitore. Nel coro dei contestatori si inserì [...] la delibera dell'11 aprile 1933 della Consulta municipale fiorentina che all'unanimità si associava «all'On. Podestà conte Giuseppe della Gherardesca che si è dichiarato energicamente contrario all'esecuzione del progetto premiato nel recente concorso per la Stazione di Firenze»: CRESTI 1986, pp. 283-284, il quale prosegue, pp. 284-285, dando conto dell'attività di Michelucci, spostatosi per

A dare un taglio netto alle polemiche provvede Mussolini in persona, con un intervento decisamente a favore della “nuova architettura”: lo fa nel giugno del 1934, ricevendo a Palazzo Venezia il gruppo di Michelucci e il gruppo di Piccinato progettisti rispettivamente della Stazione di Firenze e della città di Sabaudia, con un discorso in cui elogia l’opera e l’operato di entrambi i gruppi e dichiara senza mezzi termini la sua preferenza per la nuova architettura, cioè quella razionalista⁶⁷.

L’episodio è ampiamente noto e segna comunque una svolta nel campo architettonico italiano. Può darsi, come ritiene Paolo Nicoloso, che Mussolini con questa sua presa di posizione abbia voluto «fare sapere che solo a lui spetta decidere quale deve essere l’architettura dell’era fascista e non di certo a un Giunta o a un Farinacci. Si è di fronte a un accentramento esasperato del potere nelle mani del capo, sintomo tra i più evidenti della tendenza totalitaria in corso»; e si può anche ammettere che «egli non è a favore dell’architettura moderna in sé, che è un fenomeno sovranazionale. È invece disposto a sostenere l’architettura moderna che si richiama figurativamente ai valori dell’italianità, che si presta cioè all’esigenze della sua politica. Non è dunque all’interno di una questione stilistica che si colloca la sua azione, ma entro un uso strumentale della disciplina»⁶⁸.

Nicoloso giunge a tale conclusione mettendo in relazione il pronunciamento pubblico in favore della nuova architettura con il fatto che Mussolini, più o meno nello stesso frangente di tempo, non corrisponde ai vari tentativi fatti

l’occasione a Roma, per contrastare il pericolo di blocco dell’esecuzione, ricevendo, fra gli altri, appoggio solidarietà «sia da Alberto Calza Bini, segretario del Sindacato nazionale architetti, che da Giuseppe Bottai convinto sostenitore di opere meritevoli che vedano a protagonisti i giovani»; *ibid.* Cfr. *supra* in proposito la nota 53.

67 Il testo del discorso, a lungo rimasto sconosciuto, è stato pubblicato in CRESTI 1986, p. 283; e più recentemente in AZZARO 2012, p. 127: ne riporto qui la parte essenziale: «Vi ho chiamato perché dopo quanto è stato detto nei due rami del Parlamento non vorrei che aveste dubitato che quello fosse anche il mio pensiero. Niente di tutto questo: tengo a precisare in modo inequivocabile che io sono per l’Architettura moderna, per quella del nostro tempo [...] è assurdo non volere un’architettura Razionale e Funzionale del nostro tempo», e poco oltre: «la Stazione di Firenze è bellissima ed al popolo Italiano [...] piacerà».

68 NICOLOSO 2008; i brani citati sono rispettivamente alle pp. 84 e 85.

da Le Corbusier di inserirsi nella fervida attività edilizia e urbanistica promossa dal fascismo in Italia e nelle colonie, sottraendosi inoltre alle richieste dell'architetto di incontrarlo personalmente⁶⁹. Mentre d'altra parte lo stesso Mussolini, in altra occasione, respinge senza esitazione un monumentale progetto celebrativo di Armando Brasini. Rifiuto quindi di una architettura magniloquente e decorativa all'eccesso (Brasini), ma rifiuto anche di un razionalismo nella sua versione più estrema e consequenzialista (Le Corbusier). Del resto, ritiene Nicoloso, anche nei confronti di Giuseppe Terragni, capofila di un razionalismo nella sua espressione più pura e rigorosa, Mussolini, dopo un iniziale atteggiamento favorevole, comincia a diffidare⁷⁰.

Prima di lasciare questo argomento vorrei aggiungere un paio di considerazioni, sempre in relazione alle possibili motivazioni che hanno determinato l'atteggiamento di Mussolini. La prima è che egli avrebbe in tal modo corrisposto agli elogi sperticati e alle piaggerie, davvero imbarazzanti ma sincere, con cui i razionalisti si erano sempre rivolti al duce del fascismo presentandosi anche come desiderosi esecutori delle suoi programmi architettonici; riconosco però che tale osservazione, oltre a peccare di eccessiva ovvietà, verrebbe contraddetta dal fatto che fino a quel momento Mussolini non sembrava essersi commosso fino a tal punto a quelle appassionate dichiarazioni che avevano cominciato a circolare già dai tardi anni Venti. Una seconda osservazione può sembrare a prima vista anch'essa ovvia, ma è tuttavia più concreta e a mio

69 Ivi, pp. 84-85: «Questo incontro [con Michelucci, Piccinato e soci] si lega a un altro ricevimento che vede invece il duce opporre un rifiuto e che avrebbe dovuto tenersi negli stessi giorni», e poco oltre: «Alla luce di questo mancato incontro con Le Corbusier, quell'udienza di giugno a Piccinato e compagni e quel gesto di protezione nei loro confronti sta allora a marcare non solo la divergenza del duce dalle posizioni più conservatrici intransigenti sostenute da Farinacci, ma anche a indicare la sua netta opposizione verso un'architettura moderna non riconducibile a un discorso politico di tipo nazionalista». Sui ripetuti tentativi di Le Corbusier di inserirsi nei progetti architettonici e urbanistici del regime cfr. CIUCCI 1980; CIUCCI 2002; TALAMONA 1988. Sul rapporto di Le Corbusier con l'Italia, mai interrotto, è doveroso fare menzione del recente *L'Italia di Le Corbusier*, a cura di MARIDA TALAMONA, catalogo della mostra organizzata dalla stessa Talamona al MAXXI di Roma nel 2012.

70 Ancora in NICOLOSO 2008; si vedano i paragrafi "Dubbi su Terragni", pp. 88-93, e "Il diniego all'architettura megalomane di Brasini", pp. 93-96.

avviso determinante. Come è risaputo, e come da ultimo ci ha ampiamente illustrato e puntualmente documentato Paolo Nicoloso nel volume qui spesso citato, Mussolini guardava all'architettura con un'attenzione tutta particolare (e forse anche con personale autentica passione), giudicando evidentemente quest'arte non solo come la più adatta a rappresentare e glorificare il regime (antica ed eterna funzione, per altro, dell'architettura) ma anche come quella capace di realizzare concretamente gli ideali e le finalità politiche e sociali del fascismo; da qui non soltanto le grandi realizzazioni ma anche una massiccia e capillare attività edilizia, che ancor oggi lascia stupiti⁷¹. Come sopra detto, l'occasione della dichiarazione pro-razionalismo viene data dalla presentazione a Palazzo Venezia di due importanti realizzazioni del regime, la Stazione di Santa Maria Novella e la nuova città di fondazione di Sabaudia; quest'ultima già realizzata (almeno nel suo nucleo essenziale di edifici pubblici) a un anno della posa della prima pietra, celebrata dallo stesso Mussolini! Qualcosa che, per la brevità del tempo impiegato, stupisce noi e che deve aver stupito lo stesso Mussolini; ma che soprattutto lo rende avvertito e consapevole nella maniera più tangibile e concreta che solo con il razionalismo – per i metodi e i materiali usati, per lo stile delle sua architettura semplice, lineare, privo di superflui ornamenti, eventualmente disponibile alla serialità –, avrebbero potuto realizzarsi nella maniera più rapida e nello stesso tempo più economica i suoi ambiziosi e grandiosi programmi edilizi. Se è così, Luigi Piccinato consegnando le chiavi, per così dire, della città di Sabaudia senza volerlo ha calato sul tavolo del duce la carta vincente in favore del razionalismo.

La scelta di Mussolini, quale che ne sia stata la motivazione, sdoganava, mi si perdoni il brutto neologismo, l'architettura razionalista, liberandola dalle ipote-

71 Qualche esempio. Per restare in argomento, secondo un recente inventario si contano circa 70 "città di fondazione", ivi compresi anche piccoli borghi agrari: PENNACCHI, CARLI 2002; un accurato censimento relativo a una sola tipologia edilizia fa ammontare a circa 11.000 le "Case del fascio", in tutti i comuni d'Italia e delle colonie, di cui la metà circa in edifici appositamente costruiti: MANGIONE 2003, pubblicazione originata da una tesi di laurea della facoltà di Architettura della Sapienza, relatrice Alessandra Muntoni. Situazione analoga si registra per le altrettanto numerose Case del balilla: cfr. Case del Balilla, 2008.

che che la condizionavano a causa dell'ostilità di gran parte dell'*establishment* del regime e di parte degli ambienti culturali⁷². E forse era proprio questa la reale intenzione del duce: difficile pensare a una sua improvvisa conversione estetica (per altro ancora orientata, fortunatamente, da Margherita Sarfatti), né tanto meno a una sua intenzione di imporre uno stile estetico all'architettura italiana o comunque di indicarle un modello da seguire o imitare, cosa che non era mai stata nelle intenzioni di Mussolini (v. *infra* nel testo); ma come tale evidentemente venne intesa. Sta di fatto che, resa immediatamente nota dalla stampa, spiazzerò al momento molti professionisti dell'architettura; ma spiazzerà anche in seguito, nei primi decenni del dopoguerra, non pochi rappresentanti della storiografia e della critica architettonica, imbarazzata a dover ammettere una scelta moderna e "progressista" da parte del fascismo: una contraddizione che ne sarà la causa di rimozione o interpretazioni distorte⁷³. Va invece dato atto alla storiografia degli anni recenti di aver risolto in maniera convincente la presunta contraddizione, non celandosi dietro silenzi e omissioni o impastoiandosi in spiegazioni contorte, ma risolvendo la "contraddizione" semplicemente accettando la contraddizione e dandone una spiegazione nel quadro più ampio del concetto di "modernità totalitaria", espressione anch'essa apparentemente contraddittoria, ma nella quale il primo termine non vuole minimamente essere assolutorio del secondo, intendendo semplicemente spiegare la specificità del totalitarismo fascista. Quindi non la tradizionale antitesi tra modernità e reazione, bensì tra modernità liberale e democratica e modernità totalitaria.

Questo nuovo orientamento storiografico, grazie soprattutto a Emilio Gentile, storico della Sapienza che ne è autorevole esponente e capofila, ha saputo co-

⁷² Rappresentato, in questa funzione, da Ugo Ojetti, colto e raffinato critico d'arte ma anche instancabile avversario dell'architettura "moderna" e sostenitore di un'architettura che sarebbe un eufemismo definire tradizionale, ispirata a un classicismo affollato, nella sua visione, da archi e (soprattutto) colonne: cfr. nota 17 e testo relativo.

⁷³ «Con buona pace di quanti non credono che un sistema politico brutale possa creare una grande architettura, Giuseppe Terragni un fascista di vecchia data [...] realizzò uno dei più importanti edifici del XX secolo»: SUDJIC 2011, pp. 75-76, riferendosi alla Casa del fascio di Como.

gliere, fra l'altro, più esattamente il significato e la situazione dell'architettura italiana durante il fascismo, e quella degli anni Trenta in particolare, un momento in cui la presunta contraddittorietà della "modernità totalitaria" si rivela in maniera evidente e tangibile⁷⁴. Tra i numerosi lavori di Gentile in merito è di particolare interesse, in questa sede, quello dal titolo di *Modernità totalitaria*, un titolo che, come egli stesso si esprime, fino a non molti anni fa sarebbe apparso come «un oltraggioso ossimoro escogitato per giustificare il totalitarismo conferendogli un carattere moderno», e che oltre a una *Introduzione* da lui scritta raccoglie un certo numero di saggi di vari autori, alcuni dei quali dedicati all'arte e all'architettura del periodo⁷⁵. Tra questi ultimi è specificamente dedicato all'argomento che ci interessa quello di Giorgio Ciucci, *Stili estetici nel regime fascista*, che già nel plurale del titolo rivela la sua impostazione e cioè che nel fascismo convivono diverse correnti architettoniche: Mussolini è tanto interessato a imporre uno stile estetico, quanto a far sì che l'architettura italiana, da lui promossa con una larghezza inusitata, indipendentemente dalle varie scelte stilistiche, fosse funzionale alla realiz-

74 «Nello studio dei rapporti tra modernismo e fascismo il rinnovamento della storiografia, sia in Italia sia all'estero, è stato molto importante per comprendere la peculiarità storica del totalitarismo fascista rispetto agli altri totalitarismi, specialmente per quanto riguarda il suo atteggiamento verso l'arte e l'architettura. Nei confronti delle arti e dell'architettura la singolarità del fascismo italiano fu l'intima fusione, presente fin dalle origini, fra modernismo politico e modernismo artistico»; GENTILE, *Introduzione*, in *Modernità totalitaria*, p. XII, che prosegue spiegando la sostanziale diversità in merito del totalitarismo fascista rispetto al totalitarismo nazista e a quello sovietico.

75 *Modernità totalitaria*, 2008: il brano citato è a p. V dell'*Introduzione* di Gentile. È merito della ricerca storiografica della Sapienza di aver avviato, con Renzo De Felice e la sua Scuola, una interpretazione aggiornata e convincente, e finalmente non ideologicamente interessata, del fenomeno fascista e soprattutto della specificità del suo totalitarismo. Il merito di aver indagato su quest'ultimo aspetto spetta appunto a Emilio Gentile, che si è anche spesso dedicato al tema del fascismo in relazione all'ambito artistico e soprattutto architettonico. Specificamente all'architettura è dedicata un'altra sua opera, *Fascismo di pietra*, dove traccia una storia non convenzionale del mito di Roma nel fascismo e tratta prevalentemente degli interventi architettonici e urbanistici nella Roma soprattutto nel tardo fascismo. È superfluo aggiungere che di tale quadro interpretativo tracciato da Gentile e colleghi si è molto giovata anche la ricostruzione storica e l'interpretazione critica dell'arte e dell'architettura di quel periodo da parte di specialisti delle relative discipline.

zazioni del regime⁷⁶. Del tutto concorde il curatore del volume che parla anche lui di «eclettismo estetico del regime fascista»⁷⁷. Un eclettismo che, a contemplare il panorama degli anni che seguono, sembra resistere anche al conclamato tentativo di creare uno “stile littorio”: uno stile che appare confuso e difficile a definirsi con sufficiente precisione anche per coloro che lo danno per scontato.

Mediazioni e compromessi

Mi è sembrato opportuno, per l'economia del discorso, soffermarmi su quanto è avvenuto in Italia nell'ambito dell'architettura a cavallo degli anni Trenta, riproponendo necessariamente fatti che seppur risaputi e ampiamente trattati dalla recente storiografia, risultano però ineludibili quando si tratta dell'architettura di quegli anni poiché hanno segnato la storia dell'architettura italiana e spesso la vita professionale dei singoli architetti. In particolare, l'avvento e il prepotente affermarsi a partire dai tardi anni Venti del razionalismo è stato in qualche modo dirompente nel panorama dell'architettura italiana: i giovani razionalisti proponevano nuove metodologie costruttive e nuovi canoni stilistici, costringendo i più “anziani” a rivedere i propri canoni o a fare scelte diverse. Buzzi, Gio Ponti, insieme con altri loro colleghi della stessa o di altre tendenze, furono fra questi, ognuno scegliendo un proprio itinerario.

76 «Un po' tutti gli architetti volevano imprimere al fascismo il marchio delle proprie convinzioni estetiche ma erano anche attenti a non ritrovarsi emarginati rispetto alla modernità che sembrava affermarsi grazie all'esplicito avallo di Mussolini. Lo scontro fra razionalisti e tradizionalisti, su chi meglio interpretasse il fascismo, dopo le iniziali asprezze tendeva a ricomporsi in inaspettate convergenze e mutazioni fino a pochi anni prima ritenute impensabili»: CIUCCI 2008, p. 104. Sulla natura eclettica del fascismo, e non solo in campo architettonico, Ciucci si era già espresso in apertura del suo volume *Gli architetti e il fascismo*, con un paragrafo dal significativo titolo “Una vicenda eclettica” (CIUCCI 1989, pp. 5-7).

77 «Il fascismo, per esplicita volontà del duce, non pretese mai di imporre un'estetica di stato, come invece fecero Hitler e Stalin, e lasciò convivere tendenze estetiche diverse, tradizionaliste e moderniste»; e poco oltre: «Praticando un mecenatismo oculato e seducente, e al fondo anche corruttore, il fascismo coinvolse nell'esperimento totalitario artisti e architetti classicisti e modernisti, affermati e sconosciuti, giovani e anziani, chiamati come categoria privilegiata con commissioni e prebende a partecipare alla grandiosa impresa di costruire una nuova civiltà italiana e moderna»: *Modernità totalitaria*, 2008, pp. XIV-XV dell'*Introduzione* di Gentile.

Il punto focale e momento di svolta di questo ampio, teso e per altro interessantissimo dibattito tra tradizionalisti, di varia estrazione, e modernisti si può, credo legittimamente, individuare proprio in quello che può considerarsi il più importante concorso pubblico dei primi anni Trenta, il nuovo progetto della Stazione di Firenze; certamente quello di maggiore impatto nell'opinione pubblica per l'importanza intrinseca dell'opera, per la città in cui si sarebbe realizzata, per l'impatto artistico-ambientale dovuto alla vicinanza a Santa Maria Novella e, aggiungo, per le discussioni suscitate prima, durante e dopo la sua realizzazione. Si trattava di una annosa questione che finalmente arrivava a soluzione e intorno alla quale finiranno per convergere le varie questioni che dominavano il panorama architettonico di quegli anni: il rapporto tra regime e architettura, il dibattito tra tradizionalisti e razionalisti, l'opera di mediazione piacentiniana.

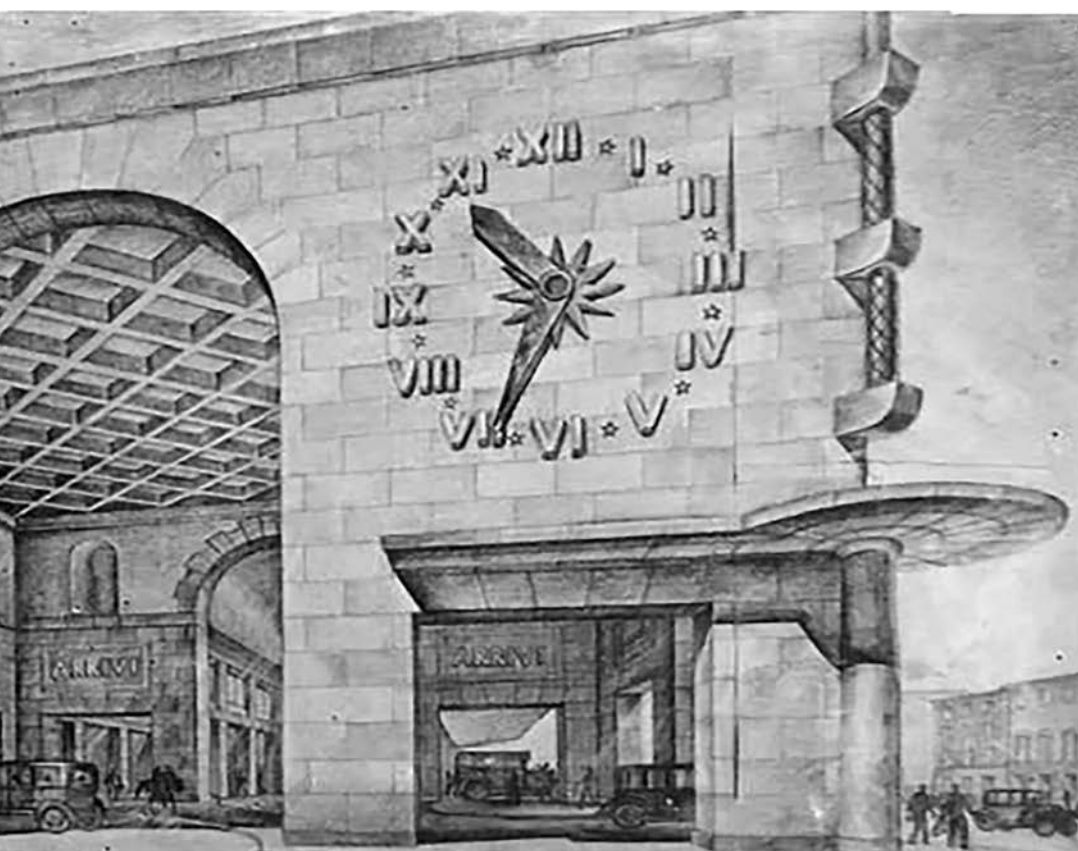
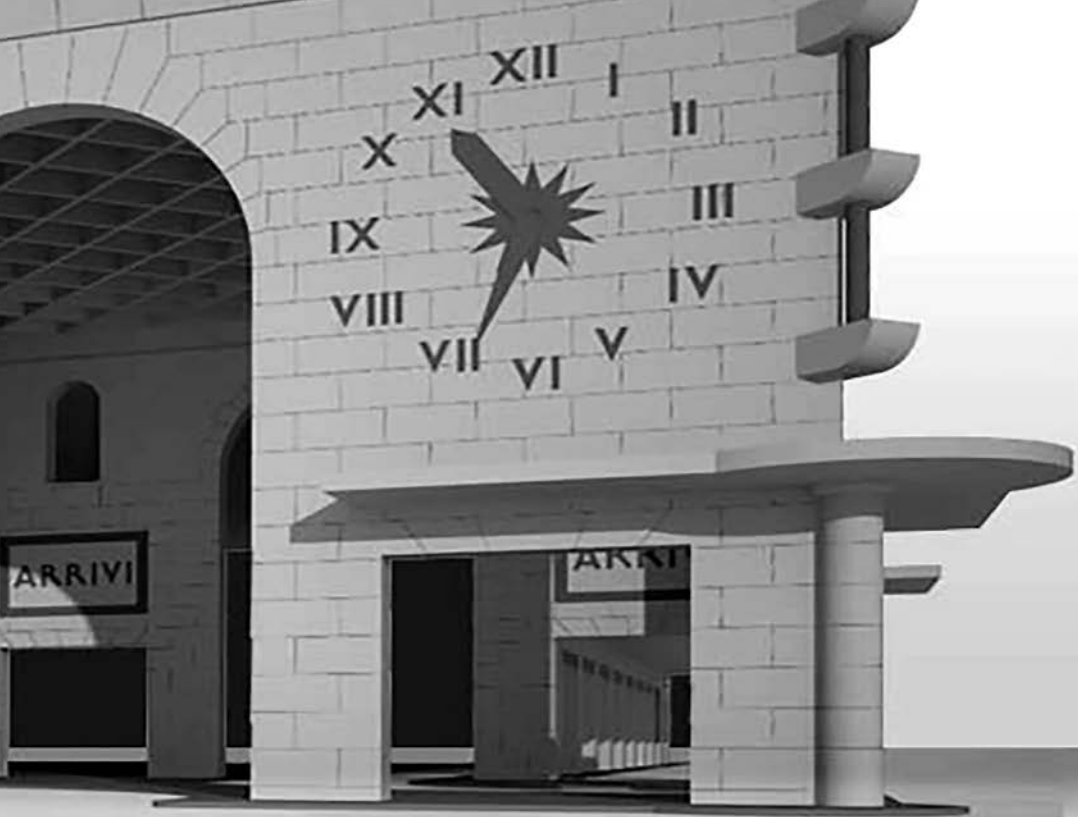
Questa è la più ambiziosa delle partecipazioni di Buzzi a concorsi di opere pubbliche, quella cui ha dedicato il maggiore sforzo creativo; ma anche quella a cui ha partecipato da solo, privato della collaborazione dell'amico e sodale di sempre, Gio Ponti, che, dopo una iniziale adesione, si è defilato dall'impresa. Evidentemente Ponti, più accorto politicamente, ritirandosi dal concorso fiorentino, dimostra di aver capito a cosa avrebbe portato l'opera di mediazione piacentiniana e di aver fiutato il vento (insieme culturale e politico) che spirava a favore dei razionalisti; e aveva evidentemente intuito un verdetto favorevole a questi ultimi da parte di una commissione presieduta dallo stesso Piacentini e di cui faceva parte il filo-razionalista Marinetti⁷⁸. Buzzi, più ingenuo e del tutto estraneo ai giochi della politica, no. Poco dopo Ponti sarà chiamato (insieme con Michelucci!) da Piacentini a collaborare al grande progetto per la Città universitaria di Roma, Buzzi invece no, né da solo né in sodalizio con

78 «Marcello Piacentini, placatasi la polemica legata alla mostra del MIAR, non dà il suo appoggio ai razionalisti soltanto chiamandone molti a collaborare ad *Architettura*. Egli, infatti, prende decisamente posizione in loro favore in occasione dei grandi lavori del regime. È noto, intanto, che alcuni importanti concorsi della prima metà degli anni Trenta – indipendentemente anche, del resto, dalla presenza di Piacentini in giuria – risultarono favorevoli alla tendenza [razionalista]»: BRUNETTI 1993, p. 192.



Fig. 8. Confronto tra il modello tridimensionale e la rappresentazione prospettica a matita del progetto per il concorso per la stazione di Firenze di Tomaso Buzzi.





il collega con il quale aveva condiviso quasi tutte le esperienze di progettazione architettonica degli anni precedenti. Non è lecito con questo dubitare dell'onestà professionale di un Ponti, come pure di tanti altri architetti che a partire da quel momento si orientano verso tematiche e soluzioni formali di tipo razionalista, ovvero con qualche concessione più o meno convinta al razionalismo. Del resto, a parte gli innegabili punti di contatto che, al di là delle polemiche, esistevano tra "novecentisti" e razionalisti, quanto meno su un piano teorico⁷⁹, Ponti aveva da sempre mostrato interesse per le tematiche dei razionalisti e anche dialogato con loro, invitandoli alla Triennale del 1930 (v. *supra*) e ospitando i loro scritti su *Domus*. Per altro, nella stessa "estetica" di un Ponti, basata su una elegante semplicità e purezza di linea, non è difficile ravvisare affinità ideali con le tematiche razionaliste; se questo non bastasse, quel gioiello di architettura da lui creato proprio nell'ambito della sua partecipazione al progetto della nuova "Sapienza", l'Istituto di Matematica, basta a confermare la sincerità e l'onestà intellettuale, oltre che l'originalità, del suo approccio al razionalismo: Gio Ponti sarà sempre Gio Ponti e la sua opera non potrà mai essere qualificata semplicemente come "razionalista". E lo stesso vale per gli altri colleghi della sua generazione, "novecentisti" o non, che hanno seguito lo stesso itinerario intellettuale e professionale⁸⁰, anche se

79 Rilevata da CIUCCI 1989, pp. 73-75: «La necessità di "ordine", la "rinuncia all'individualismo", il problema del "ritmo" sono alcune delle similarità più evidenti; esiste una sorta di congruenza fra l'idea di razionalità espressa dal Gruppo 7 e il neoclassicismo dei milanesi»; e poco oltre si spinge a proporre una affinità ideale tra i due più significativi esponenti delle due correnti Muzio e Terragni, richiamando l'analogo accostamento già fatto da Pagano nel 1937. Cfr. anche VERONESI 1953 e, più recentemente, GIULIO REDAELLI 2009, che si soffermano sull'argomento. Si veda anche DE SETA 1978, p. 127: «in Italia certamente gli architetti del Novecento, con la loro opera di semplificazione e di razionalizzazione del lessico neoclassico ed accademico, prepararono il campo perché maturasse un linguaggio ed una poetica modernista la cui tematica compositiva fosse finalmente parte di quel moto di rinnovamento che aveva sconvolto, con Le Corbusier e Gropius, il mondo dell'architettura in tutta l'Europa». Va però osservato che si tratta di affinità riscontrabili più che altro a livello teorico: il richiamo all'ordine e alla semplicità per i novecentisti significava richiamarsi alla tradizione italiana e rinascimentale, per i razionalisti voleva dire rompere definitivamente con la tradizione e rifarsi a modelli contemporanei mitteleuropei.

80 Cfr. CIUCCI 2008, p. 104, già in nota 76.

inevitabilmente si trattò di un itinerario non di rado punteggiato, sul piano pratico e professionale, da furbizie e compromessi. Ma va anche doverosamente puntualizzato che gli stessi compromessi, sul piano estetico e professionale, sortirono risultati spesso di notevole pregio, connotando la produzione architettonica italiana dell'epoca di una sua impronta di originalità.

Quella del razionalismo tradito o annacquato (persino da alcuni giovani razionalisti della prim'ora come Moretti o da architetti-simbolo come Michelucci) è una recriminazione presente nella critica architettonica del dopoguerra e ancora ricorrente in vari saggi storici di architettura. Se ne attribuisce, appunto, la responsabilità all'opera piacentiniana e si additano, di solito, come esempi e momenti cardine di quest'opera la Città universitaria romana⁸¹ e il complesso dell'E42, poi quartiere EUR. Quest'ultimo esempio, per la verità, con maggior ragione; anche se, senza voler negare la sterzata in senso retorico subita da certa architettura ufficiale nel fascismo "imperiale" dei tardi anni Trenta, è forse legittimo chiedersi se questo estremo prodotto dell'operosità fascista in architettura debba considerarsi il risultato finale e culmine di un decennale lavoro piacentiniano volto a pervertire, o addomesticare, in senso fascista, la modernità architettonica dei tardi anni Venti, ovvero un ripiegamento, rispetto a un diverso itinerario, dovuto proprio alla finalità celebrativa, quant'altra mai, dell'opera in questione⁸². Lo stesso complesso della Città universitaria

81 Alcuni recenti esempi. «La Città universitaria servì da primo passo per una sterzata all'indietro di tutta la ricerca architettonica in Italia»: MUNTONI 2004, pp. 280-281; «La Città universitaria di Roma [...] sarà una sorta di laboratorio che avrà come obiettivo il raggiungimento di un indirizzo stilistico unitario, primo passo verso una presenza più organica e incisiva dell'architettura all'interno dello Stato totalitario»: NICOLOSO 2008, p. 81; più deciso il giudizio di MELOGRANI 2008, p. 106, che però si riferisce all'edificio piacentiniano del rettorato: «Certo l'esempio di "stile littorio" dato qui da Piacentini s'impose e diffuse contagiosamente con rapidità e tale e tanta virulenza da offuscare il lavoro tuttavia proseguito con esperimenti pazienti da coloro che non rinunciarono ai principi di un'architettura autenticamente moderna». Quanto allo "stile littorio" identificato come creatura piacentiniana e così diffusamente menzionato e ripetuto in tanti scritti, se ne veda l'originale e interessante interpretazione che ne dà LUPANO 2012, pp. 27-37.

82 Il noto episodio dell'atteggiamento critico da parte di Giuseppe Pagano riguardo al progetto piacentiniano dell'E42, e della conseguente presa di distanza nei confronti dello stesso

(v. *infra*) anziché essere giudicato, come ancora si fa, mediante la compilazione di un elenco di edifici da condannare rispetto ad altri da salvare – in relazione all’aderenza o meno a una presunta modernità – potrebbe essere stilisticamente connotato, più correttamente, come un riuscito esempio di quell’eclettismo architettonico che è proprio di questo momento storico e che riesce in questo caso a far convivere armonicamente la presenza di stili diversi. Tuttavia sul complesso universitario romano, e anche segnatamente sul suo impianto piacentiniano, la critica odierna sta ormai esprimendosi con giudizi liberi da condizionamenti culturali (e non solo) che appartengono ormai al passato: non si può al riguardo non fare menzione del saggio di un Maestro e docente dell’università in questione, Franco Purini, che dopo una magistrale analisi sull’impianto, sul ritmo compositivo e sulle geometrie del complesso universitario piacentiniano, chiude con un giudizio conclusivo sullo stile architettonico dell’opera, e su quello del suo autore, che è da considerare, a mio avviso, un solido punto di partenza per successivi interventi critici in proposito⁸³.

Va poi anche segnalato lo scrupolo dell’architetto romano che nel corso dei lavori preparatori di un’opera di tale straordinario impegno, fa compiere un’accurata ricognizione (con la fattiva collaborazione di Pietro Aschieri) di molti analoghi complessi universitari d’Europa e d’America⁸⁴.

Mi sembra inoltre opportuno osservare che i grandi complessi architettonici sopra menzionati (l’E42 soprattutto), ai quali si può aggiungere anche il grande complesso del Foro Mussolini (ora Italico) di Enrico Del Debbio – come pure altri interventi di natura urbanistica nel centro storico romano – che per la loro importanza e visibilità vengono giustamente menzionati in tutti gli studi sull’architettura dell’epoca, andrebbero giudicati più specificamente, e forse più correttamente, in riferimento alle vicende dell’architettura romana,

Piacentini, per il fatto che si verifica però solo in questa circostanza, dopo anni di cordiale collaborazione, farebbe propendere per la seconda ipotesi.

83 PURINI 2012, pp. 241-255.

84 Si veda in proposito AZZARO 2012, capitolo I: “Marcello Piacentini e i riferimenti nazionali e internazionali per il progetto e la realizzazione della Nuova Città Universitaria di Roma”, pp. 9-31.

della Capitale, di quella città inevitabilmente simbolo (e, se si vuole, vittima) di quel culto fascista della "romanità" che si andava esprimendo in interventi architettonici e urbanistici improntati a una retorica che si fa via via più evidente negli ultimi anni del ventennio, come si è appena rilevato⁸⁵. Ma è lecito domandarsi quale visione dello stile architettonico (o degli stili architettonici) dell'epoca ci verrebbe restituita se gettassimo un sguardo d'insieme sui risultati di quella massiccia attività edilizia che andava dilagando su tutto il territorio nazionale, oltre che nelle colonie: e questo anche in riferimento alla quantità o al "tasso di razionalismo", mi si perdoni l'espressione, presenti in questa architettura "minore", ma che ha impresso una sua impronta a quasi tutti i centri abitati italiani.

Comunque, il fatto che l'architettura italiana degli anni Trenta, specie a un certo livello, non si dimostri rigorosamente coerente con le premesse "razionaliste", cosa che non si può certo negare, più che a ripiegamenti dovuti a conformismi di natura politica, potrebbe forse meglio spiegarsi con la tendenza radicata e diffusa nella cultura architettonica dell'epoca a realizzare una sintesi tra modernità e tradizione (ovviamente, diversamente intesi dalle singole personalità i due termini), tenendo anche conto, sullo sfondo, di quell'innata e subconscia categoria mentale del classicismo, che da sempre informa di sé la cultura artistica italiana (cfr. *supra* la nota 24); ove per classicismo non si intenda banalmente archi e colonne, alla Ojetti, ma soprattutto un senso di equilibrio che tende a escludere posizioni estreme⁸⁶. In fondo Piacentini (con la sua opera, ma ancora più con la sua politica) di questa esigenza si fa ancora una volta interprete; ed è a questo, forse, più che ad appoggi politici, che si deve il suo successo. Che Piacentini abbia guidato, e

85 Tra la soverchiante bibliografia sull'argomento, si veda il breve profilo tracciato da GIORGIO CIUCCI, Roma capitale imperiale, in *Storia dell'Architettura Italiana. Il primo Novecento*, pp. 396-415.

86 In questo senso si potrebbe anche affermare che, dal punto di vista degli atteggiamenti culturali e ideologici, a vincere di fatto la partita, almeno da un punto di vista ideale, più che i presunti favoriti dal regime, i razionalisti, furono i presunti perdenti delle varie correnti "no-vecentiste" della generazione immediatamente precedente, di cui lo stesso Piacentini a buon diritto aveva fatto parte.

in qualche modo governato, questo percorso è un fatto, che lo abbia determinato o imposto sarebbe un'affermazione quanto meno fuorviante.

Peraltro, in quell'avvio di anni Trenta erano presenti e operanti architetti di diverse generazioni e quindi di diversa formazione, soprattutto considerando la ricchezza del dibattito artistico e architettonico e l'avvicinarsi delle varie correnti artistiche e dei vari stili tra gli ultimi decenni dell'Ottocento e i primi del Novecento. Riesce difficile, in questo contesto, immaginare tutto un ceto di architetti, con una propria personalità, una propria formazione e una propria storia professionale alle spalle, convertirsi d'un tratto all'unico modello dell'estetica razionalista e all'imitazione pedissequa della pur eccellente architettura della Casa del fascio di Terragni. Senza contare che questo farebbe del razionalismo una sorta di dogma architettonico, da osservare nel nome di una presunta "modernità", e non uno stile da interpretare con libera creatività artistica; cosa che in qualche modo si è in effetti verificata. In definitiva, mostrare un certo stile italiano rispetto a un cosmopolitismo indistinto e alquanto appiattito, che è una possibile risultante del razionalismo, non è certo privo di interesse e connota inoltre con un segno di originalità l'architettura italiana dell'epoca.

Buzzi: una posizione isolata

Quanto a Buzzi, l'itinerario umano e professionale sarà del tutto diverso da quello del suo più stretto amico e sodale, Gio Ponti, oltreché del tutto estraneo a quel variegato panorama di scelte, di ripensamenti e di riposizionamenti professionali e culturali (e magari anche politici), avviati e governati dall'accorta mediazione piacentiniana.

Riassumendo quanto si è scritto in precedenza, vanno tenute in conto alcune circostanze, più volte accennate ma importanti in quanto capaci di influenzare il comportamento dei singoli professionisti, come è il caso di Buzzi: 1) nei primi anni Trenta l'architettura si va politicizzando in maniera più vistosa rispetto agli anni precedenti; 2) il razionalismo, consacrato infine dall'approvazione del duce⁸⁷, appare ormai come la via maestra dell'architettura italiana; 3) l'architettura italiana

87

Dopo la prima pubblica dichiarazione del giugno 1934, l'opzione modernista viene

è ormai da tempo gestita, per quanto riguarda l'ambito dei concorsi delle grandi opere pubbliche, con mano certamente non pesante ma accorta e sapiente, da Marcello Piacentini⁸⁸.

Per quanto riguarda Buzzi a queste circostanze di carattere generale e di natura storico-politica ne va aggiunta un'ulteriore di carattere del tutto personale: la delusione sia per l'ennesima sconfitta subita in un pubblico concorso – nella fattispecie amareggiata da una parte dall'abbandono di Ponti che per la prima volta si era defilato dal loro lungo e costante sodalizio professionale – sia per il fatto che a vincere è stata la “nuova” architettura, un segnale della svolta verso una concezione artistica a lui totalmente estranea.

Fino a che punto e in che modo queste circostanze personali e, per così dire, “ambientali” abbiano pesato sulle decisioni di Buzzi non è facile dire. Certamente la vita personale e professionale di Buzzi subisce un cambiamento profondo, ma riesce difficile individuarne con precisione le cause e soprattutto le coordinate cronologiche; per il semplice fatto di non avere in proposito nessuna dichiarazione, nessuna memoria scritta, nessuna polemica e nessuna espressione di rancore con persone o avvenimenti, tutto sembra essersi svolto e consumato nel suo “foro interno”. Non si tratta di riservatezza, qualità che non si addice a una personalità narcisista e non priva di vanità come la

ufficialmente e solennemente ribadita da Mussolini in un discorso di congedo «nell'incontro tenutosi a palazzo Venezia con i partecipanti al Congresso internazionale degli architetti», probabilmente in risposta alla relazione di Frank Lloyd Wright (lui assente, letta dal figlio) che incoraggiava «il governo italiano a rinnovare l'architettura del paese, abbandonando antiquati schemi accademici»: NICOLOSO 2008, p. 87.

⁸⁸ Piacentini, che avrebbe meritato di essere la prima vittima degli attacchi dei razionalisti, per il suo stile, per le sue idee e convinzioni e anche per i suoi precedenti interventi sulla stampa contro il razionalismo (cfr. nota *supra* 63 e testo relativo), ben lungi dall'essere emarginato dai giovani nuovi arrivati continua a essere più che mai l'ago della bilancia della politica architettonica nazionale; ma egli ha certamente il merito aver capito, e ne prende atto, che i “torti” comportamentali non devono nascondere le “ragioni” delle idee e che l'apertura della cultura architettonica italiana alle istanze di rinnovamento e a un certo respiro internazionale non è soltanto funzionale a un compromesso meramente politico, che si rivelerà per altro inevitabile dopo l'intervento del duce, ma costituiva una scelta obbligata imposta dai tempi (in proposito cfr. *supra* nota 64 e relativo testo). Anche se certamente la sua mediazione mirava a impedire l'affermazione di un razionalismo nel suo aspetto più radicale.

sua; la qualità umana che possiamo invece apprezzare in questa circostanza è un'altra: il saper guardare le cose e gli avvenimenti dall'alto, con distacco, con leggerezza, con ironia.

Buzzi e Ponti: l'esaurirsi di un rapporto

Particolarmente umbratile e circondata da riserbo risulta la vicenda del distacco dall'amico e sodale di sempre, Gio Ponti. Questo perché si tratta di una vicenda strettamente personale, ma anche in quanto certamente non si è trattato di una rottura improvvisa e collocabile in un dato momento, quanto piuttosto maturata nel tempo e non esternata, sembra, in alcun modo, forse nemmeno all'interessato. Non vi sono peraltro commenti, nei suoi pur innumerevoli appunti, a quella che a noi sembra essere stata la causa prima del distacco, cioè il defilarsi da parte di Ponti, dopo un inizio in comune, dal progetto per la Stazione fiorentina, del quale invece abbiamo una testimonianza scritta nella lettera di Ponti (cfr. *supra* nota 51), in riferimento alla quale non si ha, per altro, alcuna notizia di una risposta di Buzzi.

Abbiamo è vero un lungo e assai tardivo appunto manoscritto, che è anche una sorta di ricognizione del suo rapporto con Ponti⁸⁹, dove, a parte la improbabile scansione settennale certamente da non prendere alla lettera, con cui descrive le vicende di questo rapporto, è da rilevare l'estremo dell'ultimo settennio, l'anno 1978. L'appunto deve pertanto per forza di cose risalire al breve intervallo di tempo tra la data appena riportata e la scomparsa dello stesso Buzzi di poco più di un paio di anni posteriore; è quindi assai credibile che l'appunto sia stato redatto in occasione della scomparsa di Ponti avvenuta nel 1979: una sorta di necrologio personale che vuole essere anche una messa a punto, diciamo pure "di circostanza", del lungo rapporto tra i due, in un momento in cui a dominare non sono di solito né la sincerità né la verità, né tanto meno l'esattezza cronologica dei fatti.

89 Così rievoca, in un appunto manoscritto conservato nell'archivio della Scarzuola, la sua amicizia e i suoi rapporti con Ponti: «7 anni di amichevole, entusiastico, giovanile lavoro insieme, di lavoro appagante, di battaglie e vittorie: '24-'31. 7 anni di amichevole colleganza: '31-'38. 7 anni orrendi di preparazione alla guerra, di lotta in campi opposti, di lutti e sconfitte: '38-'45. Poi 33 anni di distacco, lontananza, senza incontrarci più: '45-'78».

Rilevante è poi il riferimento, per la prima volta, a una motivazione che sembra essere di natura politica, «la lotta in campi opposti», che avrebbe provocato tale allontanamento, per di più datato, in quella improbabile sequela settennale, soltanto a partire dall'immediato dopoguerra. Sull'antifascismo di Buzzi (v. *infra*) non è lecito nutrire dubbi e forse ne sappiamo poco a motivo della costante discrezione da lui tenuta in proposito, anche se il termine "lotta" ci sembra alquanto inappropriato, sia riferito a Buzzi che a Ponti. Ancora più inappropriata la definizione di lotta "in campi opposti" di cui si parla, se volessimo riferirla all'atteggiamento di apertura di Ponti nei confronti delle tematiche razionaliste, sia nella cifra stilistica delle sue opere, sia nelle pagine di *Domus*, dove per altro, nel n. 34 della rivista, anche Buzzi aveva, a modo suo, collaborato⁹⁰; tanto più se si tiene conto di tutto il dettato della frase in cui si fa riferimento ad "anni orrendi" e "di lutti e sconfitte" del periodo bellico: un contesto in cui il riferimento a divergenze stilistiche ed estetiche suonerebbe davvero stridente.

Questo senza per questo voler negare che tale divergenza, più culturale che estetica, cioè in sostanza un diverso atteggiamento nei confronti della nuova architettura, abbia giocato il suo ruolo nel consolidare un percorso di separazione sul piano personale e professionale; che tuttavia, a nostro avviso, ha avuto il suo silenzioso inizio nelle vicende del concorso fiorentino. Non posso sottrarmi al sospetto che la politica venga presa a pretesto, nell'appunto di cui sopra, soltanto per nobilitare, o semplicemente per evitare di tirare in ballo, poco opportunamente in un momento emotivamente significativo, fatti più prosaici e risentimenti personali. Sta di fatto che Ponti tenterà di riallacciare i contatti con l'antico amico e sodale ma senza risultati. Così quando nel

90 Un primo esplicito segnale di apertura nei confronti del razionalismo viene lanciato da Ponti già dal 1930, accogliendo sulla sua rivista un progetto presentato alla Triennale di Monza dagli architetti razionalisti (tutti del "Gruppo 7") Figini, Frette, Libera e Pollini; presentandolo Ponti parla di una «evoluzione dell'architettura dell'abitazione estremamente interessante per l'incontro di due tendenze [quella razionalista e quella Novecentista!] che preparano con sicurezza l'avvento di una rinnovata architettura nostra»: l'apertura alla nuova architettura non poteva essere più esplicita. PONTI 1930, p. 20. pp. 20-24

1941 Ponti invita Buzzi a collaborare alla nuova rivista, *Stile*, da lui fondata; e questo malgrado fosse preminente nel programma editoriale della rivista il tema dell'abitazione e della "cultura dell'abitare", tema caro a entrambi e da sempre da entrambi frequentato, ma che doveva risultare particolarmente gradito a un Buzzi che a questo tema si era ormai esclusivamente votato.

Le conclusioni che Buzzi dovette trarre dalle vicende fin qui accennate furono essenzialmente due. Una di natura professionale e insieme umana: l'allontanamento e poi la rottura di ogni rapporto di collaborazione, fino a quel momento così intenso e continuo, con Gio Ponti; la seconda esclusivamente professionale e intellettuale: una più precisa e rigorosa presa di coscienza del suo modo di essere architetto, delle sue vocazioni estetiche, dei suoi rapporti con il restante ambiente dell'architettura italiana, da cui scaturisce la sua definitiva scelta per la sola committenza privata.

Buzzi e la politica

La scelta del privato e la rinuncia ai concorsi delle grandi opere pubbliche risulta una scelta liberatoria anche da un punto di vista politico. In un clima di una sempre più stretta relazione tra il regime e l'architettura pubblica, nell'ambito di una gestione anch'essa politica dei concorsi pubblici gestiti da Piacentini, se ci si dimostrava, non solo avversario, ma anche non simpatizzante del regime, si rischiava l'emarginazione: ne è un esempio il caso di Giuseppe De Finetti⁹¹. Tuttavia dire che Buzzi sia stato vittima della politica piacentiniana sarebbe senz'altro fuorviante. La sua esclusione dalle grandi vicende dell'architettura italiana a partire dai primi anni Trenta si deve a ragioni personali e obiettive, e più che un'esclusione la sua fu un'autoesclusione.

La politica può aver sfiorato la vita e la mente di Buzzi, ma certamente non l'ha coinvolto più di tanto. Buzzi non era per nulla tagliato per la politica; certamente, considerate le sue relazioni altolocate, conobbe e frequentò ambienti in cui di antifascismo se ne respirava ben poco, e indubbiamente ebbe

91 Così ne riferisce DE SETA 1978, p. 138, anche se, mi sembra, a tinte un po' caricate: «è una prova di quanto nefasto fu il clima autarchico della cultura ufficiale che represses le punte più

anche contatti con esponenti del regime; come pure può aver incontrato qualche aristocratico, intellettuale o artista che manifestava sentimenti antifascisti, ma sempre mantenendo tali contatti, sembrerebbe, su un piano privato e professionale, senza alcun coinvolgimento politico. Per altro, pur colto, anzi coltissimo, Buzzi non era né politicizzato né ideologizzato. Il suo antifascismo era, possiamo immaginare, un atteggiamento di aristocratico distacco, forse anche di fastidio verso gli aspetti più tronfi e retorici di certa architettura celebrativa dei tardi anni Trenta che non poteva mancare in una personalità così dotata di spirito e di ironia⁹². Anche se si hanno indizi e testimonianze, non si hanno tuttavia notizie certe e dirette di un suo "antifascismo" dichiarato⁹³.

Buzzi e il razionalismo

Più sicura e prevedibile la sua posizione e la sua reazione rispetto alla progressiva affermazione del razionalismo nel panorama architettonico italiano, che sembra destinato a divenire lo stile architettonico del regime e che aveva avuto una consacrazione di fatto quasi ufficiale con il risultato del concorso fiorentino, di lì a poco confermata dall'intervento del capo del capo del Governo. È forse opportuno qui ribadire che l'intervento di Mussolini, comunque motivato (personali simpatie, volontà di rintuzzare poco graditi interventi di gerarchi, considerazioni di natura economica) non aveva certo lo scopo di con-

avanzate che fecero capolino nel panorama architettonico degli anni trenta. Sommersi nel provincialismo e ridotti all'impotenza creativa, alcuni dei più aperti e dotati professionisti andarono per il maggior numero ad aumentare il gruppo degli architetti del regime o furono ridotti nello sterile e ingrato ruolo degli inattivi. Caso esemplare la troncata carriera di Giuseppe De Finetti; il suo noto, quanto raro, antifascismo gli impedì di partecipare a qualunque concorso e lo mise fuori dal giro della grande committenza per le opere pubbliche».

92 Cito da BILANCIONI 2008, p. 26: «Anche per questo la mancanza di grazia, si sente incompatibile con il fascismo e si burla di tutti i colleghi con i quali aveva collaborato in amicizia, da Ponti a Muzio. Scrive a Muzio "la Sua autorevole barca, sempre più lustra di fasci architettonici [...] rincorrendo una fragile feluca, approda..." [...] Si rallegra altresì, vedendole a Brescia, di "non aver messo mano alle architetture di Piacentini"».

93 Del tutto condivisibile la conclusione in proposito di FENZI 2008, p. 125: «questo dell'antifascismo di Buzzi è un capitolo tutto da scrivere, con l'aiuto di nuove ricerche e, si spera, di nuovi documenti».

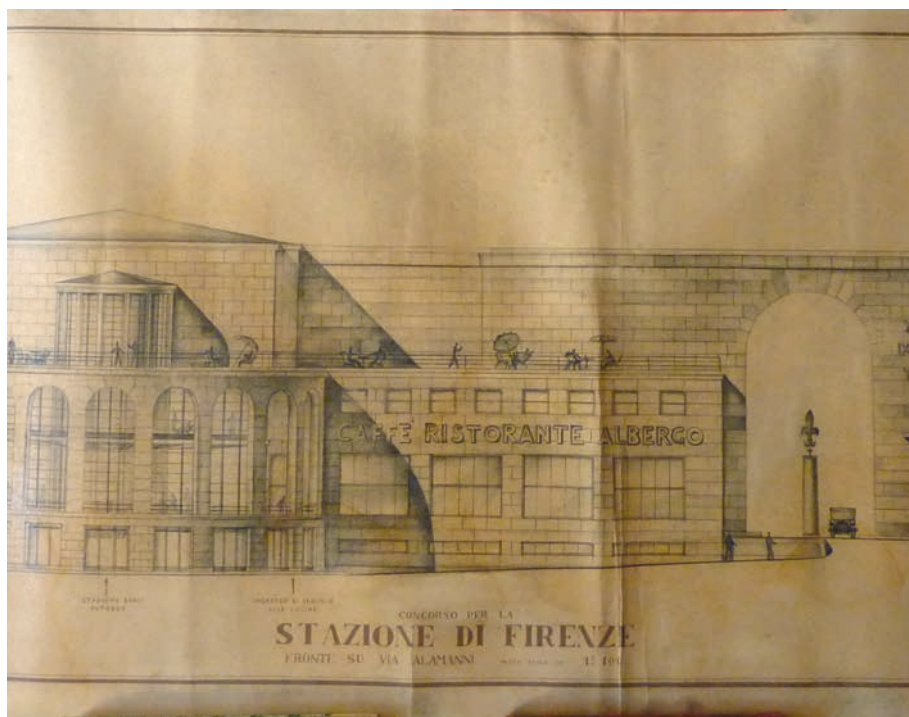


Fig. 9. Tomaso Buzzi, disegno di progetto per il concorso per la stazione di Firenze. Vista del prospetto laterale.

ferire al razionalismo la patente di "stile del regime" (che, se mai ci sarà, è ancora di là da venire), come per altro gli stessi razionalisti avevano sperato e desiderato, ma solo di legittimarne l'esistenza e di accoglierlo tra i diversi altri stili che fiorivano nell'ambito di quello che è stato appunto definito come l'eclittismo architettonico del periodo fascista. Non è pertanto legittimo concludere che una certa preferenza accordata al razionalismo, con indubbi vantaggi per quest'ultimo nel panorama architettonico italiano, abbia determinato l'esclusione di correnti diverse, come quella dei "novecentisti" o altre. E però l'impatto che l'intervento ebbe nell'opinione pubblica e soprattutto nell'ambito professionale dell'architettura fu, a torto o a ragione, quello di una scelta estetica da parte del duce, determinando di conseguenza una svolta negli orientamenti stilistici dell'architettura italiana: la svolta, appunto, gestita da par suo da Piacentini.

Per quanto riguarda Buzzi, non abbiamo nessuna sua dichiarazione in merito alla sua posizione e nemmeno un suo giudizio esplicito nei confronti della nuova architettura, anche se la distanza tra Buzzi e lo stile razionalista si coglie dai fatti con un'evidenza palmare. Come con altrettanta chiarezza si coglie l'impossibilità da parte di Buzzi di un qualsivoglia compromesso di tipo stilistico ormai divenuto una sorta di diffusa tendenza dell'architettura italiana del momento. Buzzi quindi non partecipa a quel processo di avvicinamento al razionalismo che coinvolge tanti architetti pur non razionalisti di origine, con risultati per altro tutt'altro che trascurabili, come ho già puntualizzato, nell'ambito di un percorso di modernizzazione del linguaggio architettonico italiano. Anche se il risultato del concorso fiorentino può avergli provocato un comprensibile disappunto nei confronti della "nuova" architettura, quello di Buzzi verso il razionalismo è più un sentimento di estraneità o di diversità che non di ostilità. Peraltro Buzzi, nella sua varietà di interessi e nella sua voracità di esperienze, aveva anche, tra il 1930 e il 1934, affrontato o solo sfiorato e quasi per gioco (o per sfida?) tematiche razionaliste. Tra il 1930 e il 1931 aveva compiuto alcuni viaggi a Berlino che certo dovettero favorire contatti diretti con l'ambiente e le opere della nuova architettura europea; più tardi, nel 1934, pubblica alcuni progetti in cui in qualche modo si misura con tematiche razionaliste ("Casa a quattro ville sovrapposte"; "Casa moderna di abitazione"; "Casa composta di studi-abitazione") nella serie "Interpretazioni moderne della casa di abitazione" lanciata dalla rivista di Gio Ponti *Domus*⁹⁴. Si tratta di approcci del tutto sperimentali e mantenuti su un piano meramente teorico; nell'ultimo progetto affronta anche il tema della serialità ideando un piano-tipo. In questi come in altri progetti, di cui rimane il disegno, tematicamente più espliciti sul tema – una "Villa a struttura metallica smontabile" e una "Villa razionalista in collina" – le interpretazioni di Buzzi del razionalismo sono sempre personalissime e talvolta, si ha il sospetto, anche un po'

94 [PONTI] 1934a; 1934b; 1934c; 1934d. Si attribuiscono con buona probabilità a Ponti, direttore della rivista, tutti e quattro i testi che descrivono i progetti di Buzzi pubblicati, qui sopra menzionati: sicuramente suo è il primo.

ironiche⁹⁵; si noti inoltre come sia ancora una volta predominante il tema "aristocratico" della villa, caro a Buzzi ma assai meno ai razionalisti⁹⁶.

Buzzi, in sostanza, come uomo di cultura e come architetto era naturalmente portato a guardare al passato, ma non al passato recente, della precedente generazione o della propria giovinezza, come d'ordinario succede a un qualsiasi conservatore, ma a un passato che affonda nella storia, come il suo amato Rinascimento⁹⁷, o più propriamente a quel classicismo che ha attraversato i secoli la storia artistica della Penisola, con connotazioni diverse da epoca a epoca ma sempre modello di eleganza, di equilibrio, di proporzione. Accettare i canoni dell'estetica razionalista, sia pure rivisitati o ibridati o contaminati con altro stile, non era nelle sue corde: significava obliterare un'architettura praticata e concepita secondo gli ideali del gruppo del "Novecento" milanese, e di contro accettare una concezione rigidamente funzionale dell'architettura e del disegno architettonico, rinunciare inoltre all'individualismo creativo, e a tutto quanto potesse connotarsi come decorativismo.

Si ritiene che il gruppo del "Novecento" milanese cui Buzzi aveva aderito con sincerità ed entusiasmo fosse costituito da personalità assai differenti

95 Riporto le appropriate osservazioni di TOGNON 2008, p. 292: «Anche nei progetti nei quali sembra aderire all'istanza razionalista rimane sempre un elemento di distanza profonda. Si consideri ad esempio il prototipo di villa in struttura metallica e smontabile elaborato negli anni trenta: l'idea è per sé estremamente all'avanguardia per la concezione dei materiali e per la generale sensazione di leggerezza degli impianti, che sembrano solo appoggiarsi al terreno, soprattutto nelle colonne che terminano a punta e sospendono la struttura come nel vuoto. Tuttavia l'insieme è più simile ad un elegante padiglione da giardino piuttosto che alle strutture smontabili, aeree o a pannelli scorrevoli ad esempio di un Mies van der Rohe. Inoltre nelle sue opere Buzzi non smette mai di dare una certa importanza alla linea circolare, che convive con il gioco razionalista delle ortogonali».

96 Ivi, p. 297.

97 Così FENZI 2008, p. 111, commentando un appunto di Buzzi sui suoi libri e le sue letture sottolinea la sua «visione in senso lato "conservatrice" che pone l'accento sulla continuità piuttosto che sulla rottura, onde non ci si stupirà nel constatare come Buzzi sia rimasto di qua dalle linee di frattura delle avanguardie novecentesche rispetto alle quali egli ha sempre rivendicato la sua inattualità il suo essere "fuori dal tempo" [...] Il fulcro della sua visione artistica ed estetica è costituito dal Rinascimento e soprattutto dal Rinascimento maturo». Cfr. anche CASSANI 2008, p. 45, citando anche un appunto di Buzzi: «Tomaso ha attraversato il suo tempo con la testa volta all'indietro, rivendicando la sua qualità di architetto postumo: "Come si può essere, come vorrei io, un architetto postumo?"».

che, senza esprimere un' "estetica" comune, si riconosceva piuttosto in alcuni punti fermi da tutti condivisi (il "ritorno all'ordine", il richiamo alla classicità e alla tradizione italiana, l'amore per la semplicità di linee e di forme), ma che ognuno di loro interpretava in base alla propria personalità, alla propria cultura, al proprio gusto; per quanto riguarda Buzzi, bisogna riconoscere che sotto certi aspetti egli era stato il meno "novecentista" del gruppo⁹⁸. Riesce difficile ad esempio immaginare un Buzzi condividere il rifiuto dell'individualismo e la condanna del decorativismo: proprio quei due aspetti che, fatti propri, ma con una interpretazione ben più radicale, dal Gruppo 7 e dai razionalisti, costituivano un punto di contatto, almeno in linea teorica, tra le due correnti⁹⁹. Buzzi possedeva quant'altri mai una personalità fortemente individualista, non solo sul piano umano ma anche professionale; quanto al decorativismo, si può dire che più che un aspetto esso costituisca la base e il marchio della sua professionalità; una professionalità, non si dimentichi, che proprio nelle arti applicate ha dato il meglio di sé¹⁰⁰. Alla sua concezione aristocratica e individualistica dell'architettura e della professione dell'architetto, al suo edonismo stilistico, al suo amore per la tradizione artigiana e la cultura manuale dovevano, non solo essere estranei, ma addirittura ripugnare le astrazioni geometriche e il crudo funzionalismo dei razionalisti. Rinunciare alla fantasia creativa, all'impronta personale della creatività stessa, alla libertà del disegno architettonico, al suo gusto per un decorativismo raffinato ed elegante, avrebbe significato per Buzzi rinunciare al meglio di sé¹⁰¹.

98 Non solo da quello milanese, secondo TOGNON 2008, p. 277: «Considerata globalmente, l'opera di Buzzi dimostrerà di possedere alcuni elementi peculiari, che la distinguono dagli altri architetti del Novecento europeo e che rimangono ancora in gran parte da studiare e ricostruire».

99 Su un piano concreto, riesce difficile immaginare una condivisione, che non sia del tutto generica, di idee e di principi estetici tra Buzzi e De Finetti, allievo di Adolf Loos: l'equazione tra "ornamento" e "delitto", postulata dall'architetto viennese nel suo famoso scritto del 1908, forse essere condivisa, appunto, da De Finetti e da altri a lui più vicini e interpreti più rigorosi di certe istanze novecentiste; a Buzzi (anche se non si hanno testimonianze in proposito) l'equazione deve apparire semplicemente aberrante.

100 «L'arte di Buzzi, carpentiere mitico, è, in tutto, Arte Applicata»: BILANCIONI 2008, p. 24.

101 «La propensione decorativa, del resto tipica del substrato artistico lombardo, sarà sempre fortemente presente nelle sue architetture come nell'arredamento di interni e nella pro-

C'è anche da aggiungere che, pur essendo Buzzi per natura e formazione cosmopolita, amante della letteratura francese più di quella italiana, come architetto era e rimarrà sempre ed esclusivamente italiano: il cosmopolitismo della moderna architettura, con il suo guardare a esperienze e a modelli mitteleuropei, non doveva essere nelle sue corde¹⁰². C'è da concludere che, se pur esistevano alcuni punti di contatto tra la corrente del "Novecento" e il razionalismo, come abbiamo più volte rilevato citando l'opinione di alcuni studiosi e storici, la cosa non riguarda minimamente Tomaso Buzzi.

Una scelta esclusiva: la committenza privata

Forse è anche probabile che Buzzi di fronte all'affermarsi della nuova architettura si sia sentito "inattuale": quella consonanza cordiale, spontanea, e persino entusiasta, che si era stabilita con il mondo dell'architettura al tempo di "Novecento" sembra ormai non più possibile e la cosa lo spinge a una più avvertita coscienza di sé, come uomo e come professionista.

Contrario per motivi ideali ed estetici all'indirizzo assunto dalla grande progettazione architettonica italiana, contrario per motivi caratteriali a compromessi vuoti intellettuali che professionali, contrario a motivo della sua educazione liberale e del suo spirito indipendente al processo di politicizzazione dell'architettura italiana che si è ormai resa organica al regime, Buzzi opera una scelta che mantiene con rigore per tutto il resto della sua esistenza: la committenza privata con la più rigorosa esclusione di quella pubblica e della partecipazione ai pubblici concorsi. Certo deve aver pesato nell'operare tale scelta esclusiva (anche questa, per altro, constatabile di fatto ma mai ufficializzata o proclamata) il bilancio, cui ho già più volte accennato, del suo primo decennio di intensa attività professionale: le ripetute delusioni nella partecipazione a grandi progetti pubblici (fino

gettazione delle arti applicate, persino in epoche nelle quali una prerogativa della modernità architettura sembrava proprio l'abolizione della decorazione»: TOGNON 2008, p. 277.

102 «Il polo di riferimento culturale e letterario, fuori dall'ambito propriamente artistico e architettonico saldamente costruito attorno all'esperienza italiana, è costituito dalla letteratura francese»: Così FENZI 2008, p. 111, commentando gli appunti di Buzzi circa le sue letture e i suoi riferimenti letterari.



Fig. 10. Tomaso Buzzi, schizzoprogetto del prospetto principale di Villa Volpi a Sabaudia (Latina).

a quello per la Stazione fiorentina) e, di contro, gli altrettanto ripetuti e gratificanti riconoscimenti ricevuti dalla sua attività nel campo delle arti applicate, dell'arredo e dell'architettura domestica, dell'architettura dei giardini, nonché di quello che oggi con termine (ingiustamente) non italiano chiamiamo *design*. A dare supporto e incoraggiamento a questa scelta e a risvegliare in lui l'amore per l'arte applicata cade a proposito la nomina, proprio in quegli anni, a direttore artistico della Venini, offertagli dal suo amico Paolo Venini, che mantiene dal 1932 al 1934. Qui Buzzi può realizzare al meglio le sue abilità "artigianali", l'alta qualità del suo *design*, le sue propensioni al decorativismo, che si rivela – forse a motivo del materiale con cui si deve misurare, il vetro – più elegante e lineare che in altre occasioni, ma che si innesta in questo caso anche su una sua personale ricerca sul materiale vitreo¹⁰³.

Quella del "privato" è per lui una scelta totale e integrale: smette pertanto anche di pubblicare suoi interventi e suoi progetti sia su *Domus* sia su qualsivoglia altra rivista. L'allontanamento dall'architettura ufficiale e accademica comporta inevitabilmente, e certo egli non può ignorarlo, il fatto che il suo nome e la sua persona perdano gradualmente di visibilità nel panorama architettonico italiano, a dispetto della sua pur frenetica attività professionale, ed entrino in quel cono d'ombra che solo da alcuni anni si va dissipando. L'unico filo di contatto che egli vuole mantenere con un'attività che si può rapportare all'ambito del pubblico è quello dell'insegnamento di Disegno al Politecnico di Milano al quale è stato chiamato dal preside Piero Portaluppi già nel 1938 e che mantiene fino al 1956; un'attività a lui molto cara e congeniale e anche particolarmente appagante da un punto di vista emotivo dato che si svolge in quel Politecnico milanese al cui interno si erano svolte la sua formazione di architetto, le sue prime battaglie ideali, i suoi legami con i giovani architetti della corrente del "Novecento" e con lo stesso Portaluppi¹⁰⁴. Siamo quindi in presenza di una svolta nella vita e nell'attività professionale di Buzzi. Una svolta inattesa, determinata da avvenimenti esterni, ma da lui fortemente voluta. Le amarezze che, come è lecito supporre, accompagnano probabilmente la sua svolta umana e professionale, sono il preludio a una vita umana e professionale materialmente più gratificante e più serena, sgombra dalle ansie concorsuali e finalmente dedicata ad agire professionalmente secondo le sue più vere aspirazioni. Quella di rinunciare alla grande progettazione architettonica e alla partecipazione ai concorsi pubblici (malgrado le opportunità, allora numerose come non mai, che essi offrono)

veneziana all'isola di San Giorgio nel 2014 con il relativo catalogo di cui si dà conto *supra* alla nota 9; cfr. anche le note 46-47 e il testo corrispondente.

104 Sull'attività universitaria di Portaluppi cfr. NICOLOSO 2003. Si tenga presente che della generazione di architetti precedente a quella dei razionalisti Portaluppi, cui è legato da lunga amicizia, è tra i più coinvolti in quanto a compromissione con il fascismo, tanto da essere deferito alla commissione per l'epurazione e da essere sospeso da insegnamento e presidenza dal 1945 al 1948 (prontamente entrambi recuperati ed entrambi mantenuti dal 1948 al 1963): la cosa non sembra aver creato in Buzzi imbarazzo o disappunto. Da notare che nello stesso Politecnico tiene regolare insegnamento il non più amico e sodale Gio Ponti.

non va vista come un ritiro più o meno rancoroso o come una rinuncia obbligata, ma semmai come una scelta liberatoria determinata dalla consapevolezza, o da una presa di coscienza di sé, di essere tagliato per altro: un altro che già costituisce una parte, tutt'altro che secondaria, della sua vita professionale, un altro a cui dedicherà il resto della sua vita in maniera pressoché esclusiva.

La casa e il tema dell'abitare

Tuttavia affermando che per il resto della sua vita Buzzi si dedicherà all'arredo di dimore altolocate si rischia di banalizzare decenni di attività nei quali egli ha modo di esprimere al meglio la sua creatività, anzi sarebbe piuttosto più adeguato dire che ha modo di continuare a esprimere al meglio la sua creatività, nonché la sua "filosofia" artistica e architettonica.

Uno degli aspetti che maggiormente rivelano il legame di Buzzi con i colleghi del "Novecento" milanesi, ma soprattutto con colui con il quale, non per nulla, rimane professionalmente legato per oltre un decennio, Gio Ponti, era quello dell'abitazione, in quanto progetto, e del tema dell'abitare in quanto soggetto di riflessione teorica relativa a uno stile di vita.

Quando Ponti, nel 1928, fonderà la sua rivista *Domus* per portare alla conoscenza e partecipazione di un pubblico più vasto le tematiche a lui care dell'architettura domestica -dalla progettazione all'arredo degli interni-, delle arti decorative ed industriali, e soprattutto di una moderna filosofia del vivere che rivendica anche esigenze di comfort, decoro, igiene, funzionalità, il tutto tenuto sempre ad un livello di indiscussa eleganza, e con riferimento ad una specificità italiana¹⁰⁵, Buzzi ad essere chiamato a collaborare per primo e fin dal primo numero; e la collaborazione di Buzzi sarà costante e continua, almeno nei primi anni di vita della rivista, con articoli di carattere storico, disegni di suoi progetti, articoli di attualità, ma anche come collaboratore alla gestione ai progetti editoriale della stessa.

105 Basti il titolo dell'editoriale di apertura a firma di Ponti *La casa all'italiana* (PONTI 1928); v. *infra* alla nota 10. Sul tema dell'abitazione e dell'abitare, assai caro ai "Novecentisti", e in

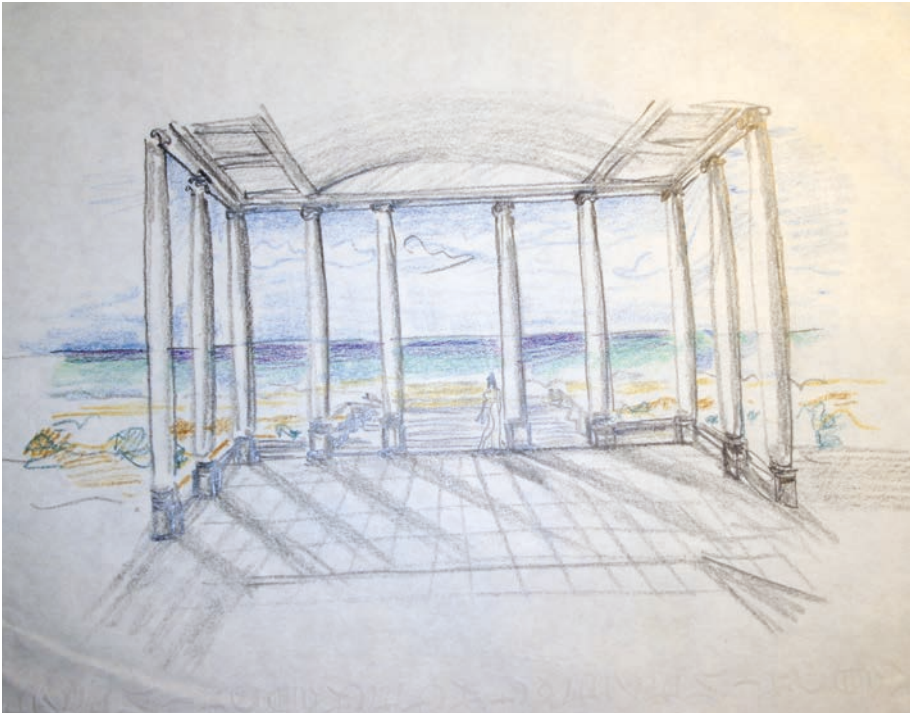


Fig. 11. Tomaso Buzzi, disegno di dettaglio del gazebo di Villa Volpi a Sabaudia (Latina).

Non si deve poi trascurare quanto Buzzi, al pari di Ponti, fosse coinvolto nel tema delle arti applicate, in particolare nel disegno e creazione di mobili, oggetti, e di tutto ciò che era necessario all'arredo, per la cui commercializzazione aveva anche fondato, sempre con Ponti e altri colleghi, le società "Labirinto" e "Domus Nova" (v. *supra* nota 41 e relativo testo). Tutto ciò in un momento storico in cui si assisteva ad una straordinaria diffusione delle "arti applicate"¹⁰⁶.

particolare sulla "casa all'italiana" di Gio Ponti si vedano IRACE 1988; AVON 2004 e in particolare il paragrafo *Gio Ponti, la casa all'italiana alla triennale del 1930*, alle pp. 168-172, con relativa bibliografia. Lo stesso Ponti decide di raccogliere in libro i suoi scritti sull'argomento, pubblicati nelle prime annate di *Domus*, con il titolo *La casa all'italiana* (PONTI 1933).

106 «È la consapevole affermazione del primato delle arti applicate. La decorazione (in vetro, in bronzo, in smalto, nei tessuti, nei legni, nelle maioliche) invade case e palazzi, si moltiplica

È opportuno, e anche non privo di interesse, puntualizzare in cosa consista la “filosofia del vivere” che anima Ponti e Buzzi e ne informa sia la loro produzione architettonica sia, cosa da questo punto di vista più importante, la loro creatività relativa alle arti applicate. E a tale proposito non si può fare a meno di mettere in rilievo una caratteristica che può a buon diritto essere considerata anche come un limite e che appartiene certamente a Ponti e Buzzi in particolare ma che riguarda in buona misura anche gli altri sodali della corrente del “Novecento” milanese: quella cioè di rivolgersi, in tema di abitazione, soprattutto ad un pubblico della media o alta borghesia, e di pensare per quanto riguarda sia la progettazione architettonica dell’abitazione, sia la sua struttura interna, sia gli elementi decorativi, sia i mobili e l’oggettistica di arredamento, alle esigenze di un ceto che in quegli anni andava formandosi e allargandosi, desideroso di migliorare ed elevare il suo livello di vita, anche e soprattutto dal punto di vista abitativo¹⁰⁷.

Del resto se si considera quanto scrive Ponti circa “la casa all’italiana” nel suo più volte citato editoriale che apriva il primo numero di *Domus*, (creatura tanto di Ponti quanto di Buzzi, almeno nelle sue prime annate) ci si rende subito conto che la “casa all’italiana” che egli ha in mente risponde chiaramente alle aspettative (o ai sogni) di quel un pubblico borghese in quel momento in fase di crescita e di affermazione e, si può supporre, alla ricerca di un più adeguato tenore di vita¹⁰⁸.

nella dimore private come negli stabilimenti termali, nelle halls dei grandi alberghi come nelle stazioni delle metropolitane, nei grattacieli di Manhattan come nei transatlantici di lusso [...] Nessuna epoca nella storia delle arti, se non forse la stagione del Barocco, ha esaltato la pura decorazione come gli anni che noi chiamiamo Déco»; riporto qui la sintetica ma appropriata descrizione del fenomeno di Antonio Paolucci (PAOLUCCI 2017).

107 Lo dichiara esplicitamente il commento editoriale (di Ponti?) a una di esse: «La casa di Buzzi che particolarmente illustriamo non è l’interpretazione di Buzzi ma una interpretazione di Buzzi: è, socialmente, rivolta a un ceto ricco ed educatissimo: è una ingegnossissima forma, uno spazio per vivere, pieno di risorse, di giochi, di luce, di varietà».

108 «La casa all’italiana è come un luogo scelto da noi per godere in vita nostra, con lieta possessione, le bellezze che le nostre terre e i nostri cieli ci regalano in lunghe stagioni. [...] essa nei vestiboli e nelle gallerie, nelle stanze e nelle scale, con archi, nicchie, volte e con colonne regola e ordina in spaziose misure gli ambienti della nostra vita. Dall’interno la casa all’italiana

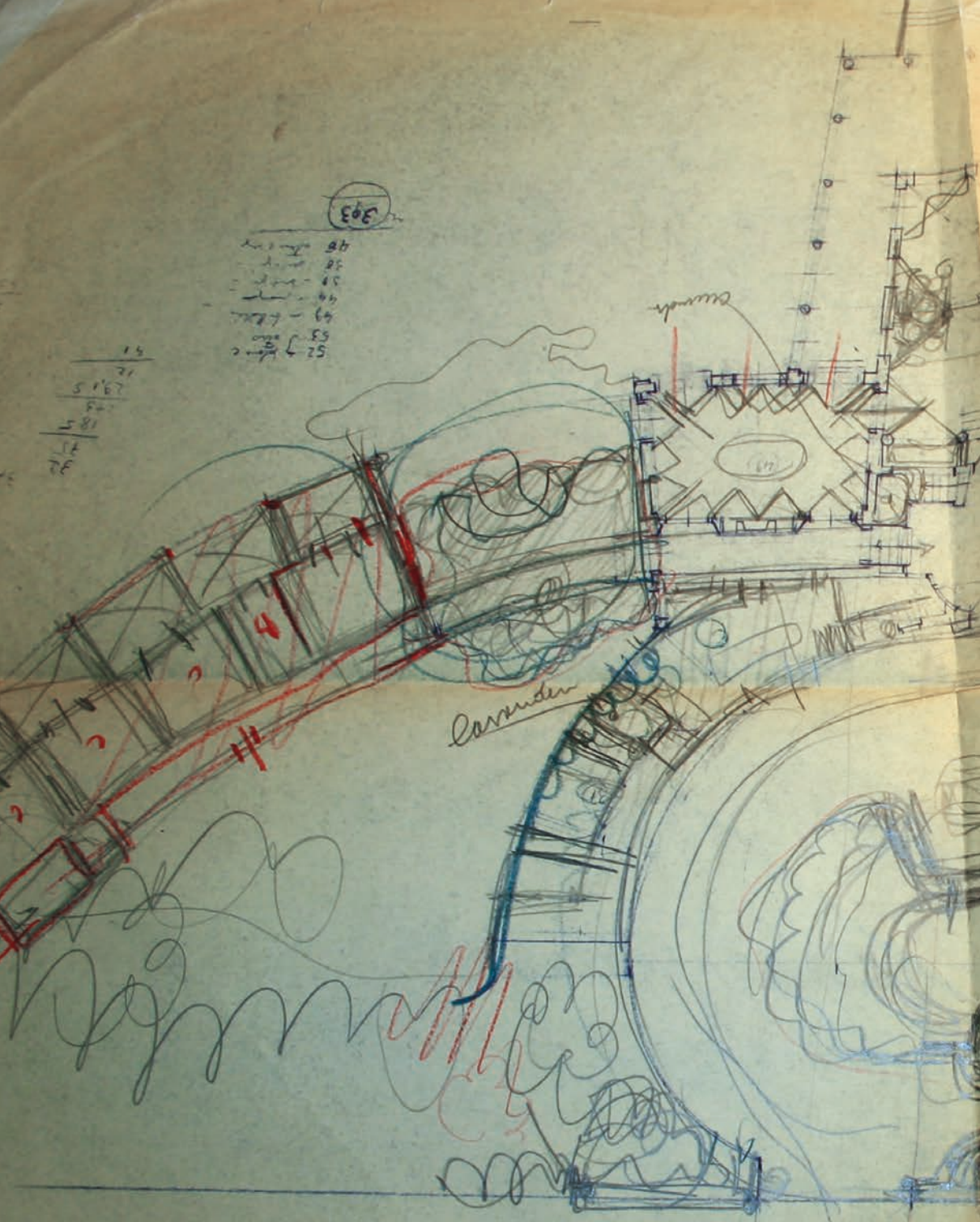
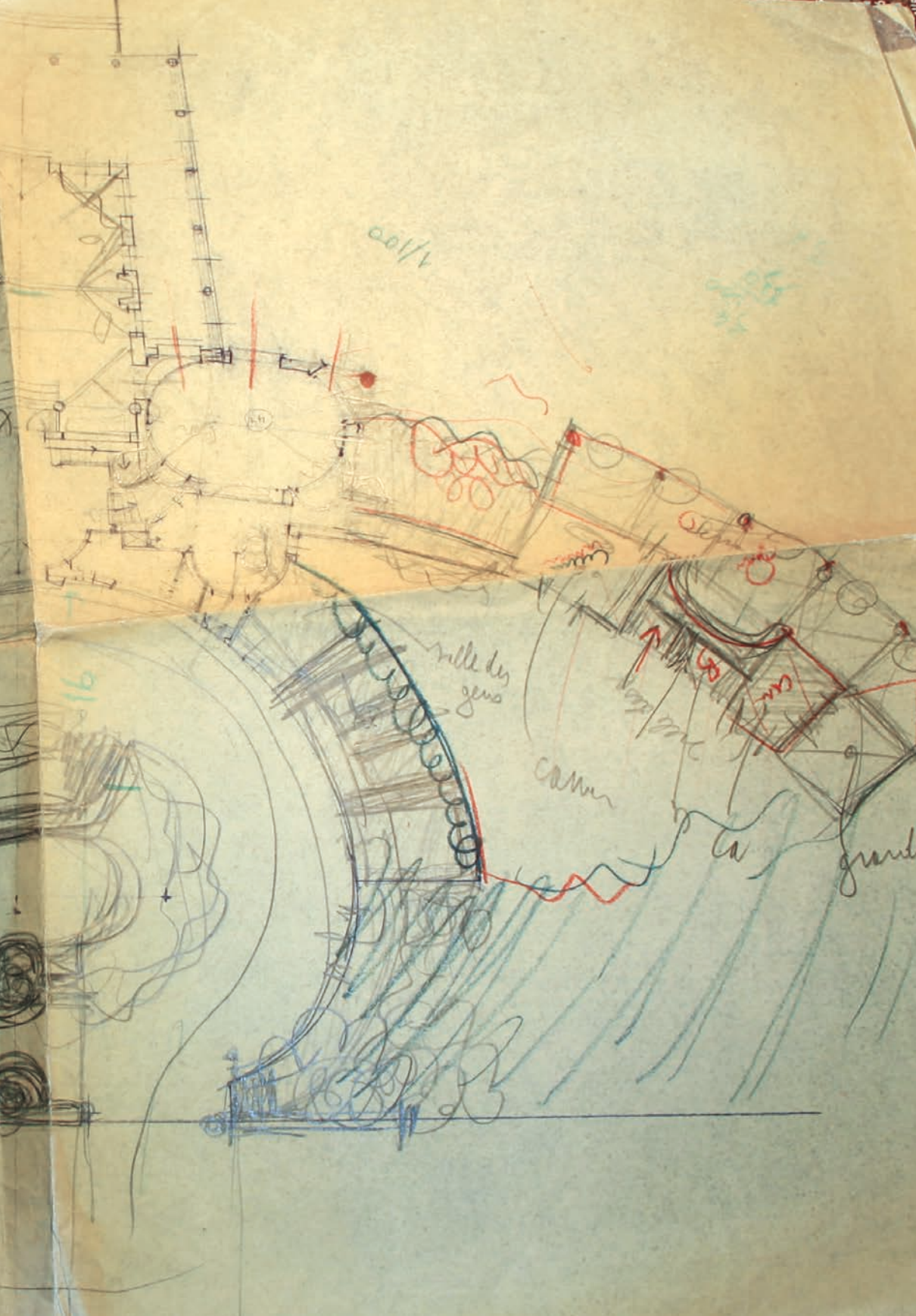


Fig. 12. Tomaso Buzzi, schizzoprogetto della pianta di Villa Volpi a Sabaudia (Latina).



001/4

16

ville des gens

carré

grand

La villa: modello di abitazione e modello architettonico

Se si tiene conto di questo contesto, culturale oltre che estetico, nonché della natura multiforme che anima la creatività artistica di Buzzi – una creatività che non conosce limiti e che va dalla progettazione dell’edificio al disegno dei mobili, agli elementi decorativi del mobile stesso, agli oggetti di arredamento (in metallo, ceramica, vetro), al disegno di soffitti e pavimenti, di stoffe tendaggi, alla progettazione e decorazione dei giardini – si comprende come in Buzzi l’abitazione e il tema dell’abitare convergessero naturalmente, e quasi necessariamente, nella tipologia architettonica della villa, senza dubbio il tema e il luogo dove tutte queste competenze potevano confluire e integrarsi in maniera totale e trovare una sintesi felice, il filo rosso che attraversa la sua intera l’attività intellettuale e professionale. Ovviamente oltre alla sua personale preferenza gioca qui anche una motivazione di carattere economico e sociale, essendo la villa un modello favorito dalla committenza facoltosa che a lui si rivolge.

La villa in effetti era stata da sempre, fin dall’inizio della sua carriera, il suo modello architettonico privilegiato (che si tratti di costruzione, di ristrutturazione, di arredamento), sia come concreta realizzazione professionale, sia come disegno di progetto da pubblicare su riviste specializzate; ma anche il suo terreno di studio preferito, rivolto soprattutto ai modelli del suo ama-

riesce all’aperto con i suoi portici e le sue terrazze, con le pergole e le verande, con le logge ed i balconi, le altane e i belvederi, invenzioni tutte confortevolissime per l’abitazione serena e tanto italiane che in ogni lingua sono chiamate con nomi di qui. Una stessa ordinanza architettonica regge dunque, in diversa misura, nella casa all’italiana, le facciate e gli interni e ancora regola d’attorno la natura medesima con terrazze e gradini, con giardini, appunto detti all’italiana, ninfei e prospettive, orti e cortili, tutti creati per dare agio e scena ad una felice abitazione. Il suo disegno non discende dalle sole esigenze materiali del vivere, essa non è soltanto una “machine à habiter”. Il cosiddetto “comfort” non è nella casa all’italiana solo nella rispondenza delle cose alle necessità. [...] Codesto suo “comfort” è qualcosa di superiore, esso è nel darci con l’architettura una misura per i nostri stessi pensieri, nel darci con la sua semplicità una salute per i nostri costumi, nel darci con la sua larga accoglienza il senso della vita confidente e numerosa, ed è infine, per quel suo facile e lieto e ornato aprirsi fuori e comunicare con la natura, nell’invito che la casa all’italiana offre al nostro spirito di recarsi in riposanti visioni di pace, nel che consiste nel vero senso della bella parola italiana, il conforto».

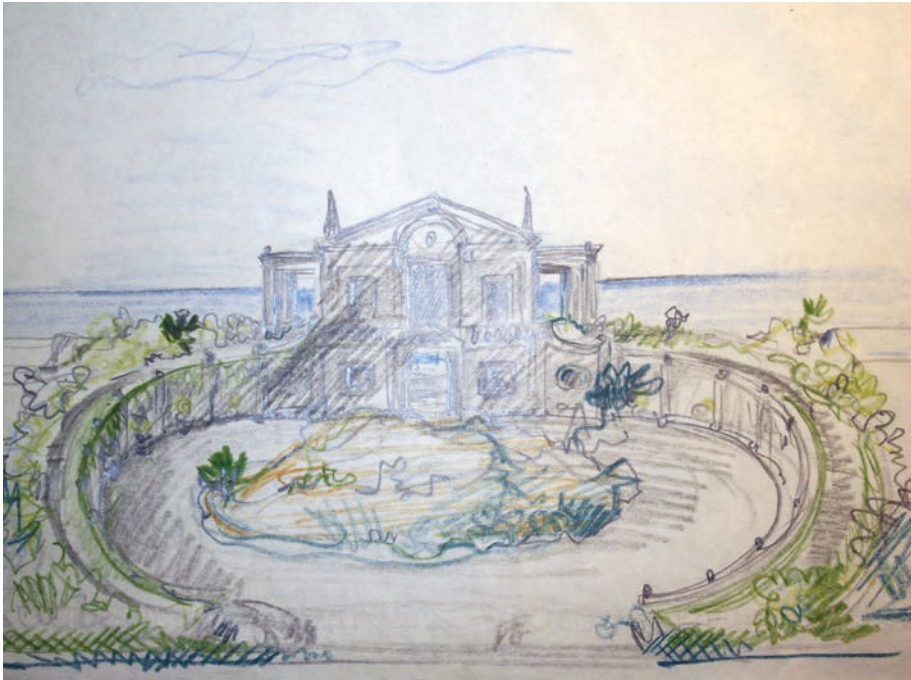


Fig. 13. Tomaso Buzzi, schizzoprogetto del prospetto lato strada di Villa Volpi a Sabaudia (Latina).

to Rinascimento (v. *supra* nota 27 e 28 e testo relativo). Una villa, quella di Garches, è stato il soggetto della sua prima committenza architettonica in collaborazione con Giò Ponti (v. *supra* nota 36); una villa è l'oggetto della sua unica recensione del lavoro di un suo collega su *Domus*¹⁰⁹; hanno la villa come tema i progetti presentati alla Triennale di Monza o destinate alla pubblicazione su riviste nei primi anni Trenta; e sono ancora modelli della villa che propone quando si confronta con tematiche razionaliste: "Villa a struttura metallica smontabile", "Villa razionalista in collina". Ancora più significativo il fatto che ancora in termini di villa egli pensa e ragiona anche quando tratta di edifici con più abitazioni, come ad esempio quando partecipa con

109 TOMASO BUZZI. Villa Pizzigoni a Bergamo dell'Arch. Giuseppe Pizzigoni. *Domus*, 3, marzo 1928, pp. 18-21.

tre progetti in tre diversi numeri dell'annata VII (1934) della rivista *Domus* al tema "Interpretazioni moderne di case di abitazione" proposto da Ponti: il primo, un'elegante palazzina di sette piani più un attico con terrazzo che nella sua schematica semplicità sembra occhieggiare allo stile razionalista, reca la significativa intitolazione di "Casa a quattro ville sovrapposte"; identico il concetto di un altro dei tre progetti "Casa composta da studi-abitazione" (v. *supra* nota 94 e testo relativo).

Non si tratta di progetti preparati per una loro pratica realizzazione, bensì di "studi", di modelli abitativi proposti al pubblico, di sperimentazioni che si muovono sempre nell'ambito del tema di un rinnovamento funzionale della residenza, fortemente caro agli architetti del "Novecento" milanese. Il tema dell'edificio ad appartamenti è caratterizzato da una distribuzione che è in funzione della razionalità dell'abitare; comprende lo studio dell'esposizione ottimale, un impianto planimetrico funzionalmente organizzato su più livelli, la nitida semplicità dei volumi che traduce sul piano della facciata la leggibilità degli spazi interni. Queste le caratteristiche che si riscontrano nei tre progetti di abitazione urbana pubblicati su *Domus* di cui si è appena trattato: "Casa a quattro ville sovrapposte, Casa moderna di abitazione", "Casa composta di a studi-abitazione". I tre progetti mostrano lo schema lussuoso della casa a ville sovrapposte (non a più piani!) con un'organizzazione planimetrica di cui viene studiata la massima funzionalità e il minimo dello spreco per ogni singolo ambiente, sia che si tratti di un atrio, dello studio, o di un soggiorno. Buzzi sembra accogliere qui quei tratti propri della residenza moderna, contraddistinta da un'architettura spoglia e semplificata, priva di ornamenti classicisti e caratterizzata dall'inserimento di quinte urbane, in cui è forte lo studio del rapporto tra la variazione planimetrica tipologica e la densità del tessuto urbano, tra funzionalità ed espressività formale dell'organismo.

Tuttavia l'interesse di Buzzi per queste tematiche non sfugge a una interpretazione personale, ostinatamente esuberante e propria del personaggio, che si riflette nella proposta di un abitare lussuoso e cerimoniale, di una residenza contemporaneamente classica e moderna. Emblematico è il progetto per la "Casa a quattro ville sovrapposte", più volte menzionata, in cui la presenza

di numerosi atrii e disimpegni prefigura già quella compenetrazione di spazi che caratterizza anche la sua ultima realizzazione, la Scarzuola. Gli spazi sono strutturati secondo una logica additiva che accosta agli ambienti solenni, fulcro della residenza (salone a doppia altezza), ambienti di dimensioni estremamente ridotte come i giardini di inverno, inseriti negli spazi ricavati tra le camere e il terrazzo, pensati allo stesso tempo come spazio individuale e scena di una rappresentazione¹¹⁰.

Il tema architettonico della villa, presente fin dagli anni della sua formazione giovanile e costante nella sua produzione, anche come tema di ricerca nelle sue pubblicazioni, si presenta nel tempo con diversi modelli e tipologie. Nella giovanile villa detta dell'*Ange Volant* progettata insieme a Ponti e Lancia e realizzata nel 1926 a Garches, predomina quella semplicità e quell'elegante classicismo che fa di essa un esemplare modello di quella "casa all'italiana" che corrisponde agli ideali abitativi dei "Novecentisti", di Ponti e in particolare di Buzzi. La planimetria dell'edificio, che si incardina intorno a un salone di rappresentanza a doppia altezza affacciato sul prospetto con un'ampia vetrata suddivisa da colonne, «è un volume di essenziale semplicità su cui compaiono timpani spezzati, nicchie, sedili in pietra, finestre strombate, colonne con basi e capitelli ridotti a sottolineature accennate, aggregate alla stregua di frammenti senza tempo, che conferiscono al manufatto una qualità modernamente classica»¹¹¹.

Al proposito di dialogare con le tematiche razionaliste rivisitate in chiave *decò* rispondono, al contrario i progetti pubblicati nei primi anni Trenta su *Domus* o presentati alla Triennale (v. *supra* note 94, 95 e testo relativo), di cui la "Villa a struttura metallica smontabile del 1930", è senz'altro la più vicina ai modelli

110 I riferimenti per le ricerche tipologiche condotte da Buzzi nel campo dell'abitazione si trovano, ancora una volta, nei progetti delle "Case tipiche" realizzate dal suo collega e amico Gio Ponti a Milano. È evidente la stessa posizione nei confronti della ricerca di una qualificazione del fronte stradale, affidata alla ritmica alternanza tra pieni e vuoti, tra le aperture e i balconi e la continuità seriale dell'isolato. Altro elemento fondamentale è il ritmo orizzontale dei balconi in cui le decorazioni delle inferriate risultano praticamente abolite.

111 MAZZA 2008, p. 204.

razionalisti anche se morbidamente affrontati¹¹². Qui la continuità puramente disegnativa dell'edificio si concretizza in un'immagine ancora classicamente proporzionata attraverso i tubolari di balconi e terrazze e la leggera struttura in metallo che sovrasta il terrazzo di copertura costituisce l'elemento per il passaggio graduale del volume dal materico attacco a terra all'aereo attacco al cielo, mentre l'attestata funzionalità della struttura viene celata dall'eleganza delle decorazioni dei prospetti. Sul tema vanno segnalati anche due altri progetti coevi: quello per una "Villa di montagna" del 1930 e per la "Villa razionalista in collina" del 1931. Il primo rappresenta una rilettura in chiave modernista della classica villa all'italiana, in cui il compenetrarsi tra moderno e neobarocco si esprime attraverso un volume cilindrico vetrato che si incardina nel volume concavo della costruzione e si amplia fino a raggiungere lo spazio esterno dallo schema labirintico. Il secondo progetto si contraddistingue per la presenza di volumi dalle geometrie pure, deformate però mediante aggiunte di volumi cilindrici o dagli spigoli arrotondati, lontani dalla purezza del razionalismo.

Nei decenni successivi è invece dominante la ricerca di uno stile della casa mediterranea aperta all'aria e alla luce, dolcemente inserita nel paesaggio con volumi dalle geometrie semplici che si aprono in patii, pergolati, terrazze. Pur in questo contesto Buzzi rifugge dall'attenersi a un modello stilistico ed estetico unico e individuabile con precisione. Egli è per sua natura un eclettico, si lascia influenzare dall'ambiente e dal paesaggio in cui opera e anche dalla personalità del committente¹¹³, anche se è sempre possibile riconoscere la sua "mano". C'è un Buzzi che si esprime con un'eleganza semplice, ovvero all'opposto con un decorativismo fantasioso e talora eccessivo; c'è un Buzzi che si ispira al suo amato classicismo rinascimentale, ovvero al

112 Il progetto rimanda chiaramente al progetto per la "Casa Elettrica", presentato in quegli stessi anni da Figini e Pollini alla IV Triennale di Monza, di cui vengono ripresi il motivo compositivo di base del volume e la trama metallica delle ringhiere: cfr. MAZZA 2008, p. 206; una riproduzione nella stesa opera a p. 294.

113 Non mi riferisco soltanto alla ovvia esigenza di compiacere o adattarsi ai gusti dei diversi committenti. Ad esempio la citazione palladiana nella Villa Volpi di Sabaudia potrebbe a



Fig. 14. Tomaso Buzzi, schizzoprogetto del prospetto principale di Villa Volpi a Sabaudia (Latina).

suo opposto a un barocco ipertrofico, così come c'è un Buzzi che si lascia tentare da esperimenti razionalisti (o quasi), come constatato poco sopra, ovvero all'opposto legato a un conservatorismo proprio del suo carattere e della sua cultura. I suoi modelli culturali di riferimento sono Serlio, Palladio, ma anche Borromini, Pirro Ligorio, Piranesi¹⁴. Sono tutti modelli e fonti di ispirazione che ritroveremo, con tutto l'accumulo di richiami e citazioni, nelle architetture della Scarzuola. Modelli diversi, talora contemplati isolatamente, talora presenti nella stessa opera, talora improvvisamente affioranti come

mio avviso interpretarsi come un richiamo colto, un collegamento mentale al classicismo di quel capolavoro palladiano che è la Villa Maser, la cui ristrutturazione era stata uno dei primi (1934) e più importanti interventi, tra i tanti realizzati da Buzzi, per l'aristocrazia italiana; e forse anche un omaggio alla famiglia veneta cui appartenevano entrambe le ville.

114 «Per quanto riguarda il Piranesi fortissimo è il debito di un'architettura proliferante,

citazioni: in una delle sue opere più significative, la Villa Volpi di Sabaudia, a un fronte palladiano (o iper-palladiano) con tanto di pronao con colonne, timpano, trabeazione, si contrappone un retro barocco racchiuso da strutture ricurve (berniniane?), un disegno ricurvo delle strutture che ritroviamo in altre sue opere, come nella Villa Necchi a Nervi e ancora più nella Villa di Castello-lombardo presso Roma¹¹⁵.

Tra le molte variabili dell'estro architettonico di Buzzi, su cui non posso qui dilungarmi, voglio segnalare la Villa Pirelli a Sant'Ilario presso Genova: una casa di campagna articolata in un complesso di volumi orizzontali digradanti sul declivio di una collina coltivata, perspicuo esempio di inserimento di un edificio nel paesaggio, ma anche anticipo della sistemazione (questa volta più teatrale che agreste) degli edifici nel declivio della Scarzuola¹¹⁶.

come contagiata da un impulso di espansione [...] un'architettura come affastellamento di segni e di spazi che rimandano ad una totalità organica, naturale, aliena dalla compostezza della norma e della composizione»: MAZZA 2008, p. 199.

115 Si rimanda ancora alle riproduzioni nell'ottimo saggio di MAZZA 2008, che mi permetto di raccomandare per l'eccellente indagine sulla produzione di Buzzi e relativamente agli aspetti della sua variegata creatività, di questo periodo; a p. 206 anche una riproduzione del progetto di "Villa razionalista in collina", di cui sopra.

116 MAZZA 2008, p. 209, con riproduzioni del progetto.



Fig. 1. La Scarzuola, vista di un interno.

2. La Scarzuola

Il luogo: preesistenze, spazi, variazioni e integrazioni

A partire dal 1957, Buzzi inizia a costruire la sua «inedita follia»¹, un sogno risalente, come egli stesso ha rivelato, alla sua giovinezza che porterà avanti fino alla sua morte: «Il mio sogno di architetto (fin dagli anni di studio a Milano) nei quali disegnavo le architetture dei pittori del '300, '400 e '500 e le scene teatrali del Peruzzi, del Serio, del Palladio e dello Scamozzi [...] era di costruirmi la Città Ideale, che vedevo nella fantasia [...] come fondo di teatro, come copertura del mio studio, come Acropoli, Montagna Magica, [...] tutta in pietra, vagamente policroma, con casette di rinfianco in mattoni variamente colorati, quanto cioè nessun architetto ha mai potuto e saputo costruire da solo e per se solo e nemmeno per i committenti [...] la mia città sognata potrò chiamarla (come Sforzinda del Filerete o Pienza di Enea Silvio Piccolomini, Pio II o Urbano? (Chiedo venia per paragoni troppo illustri) la posso chiamare la: Città Albuzziana “vera follia in pietra”»².

1 Così la definisce, già nel titolo, ALPAGO NOVELLO 1985, p. 20.

2 I riferimenti immediati sono da ricercarsi nei Giardini di Stowe, il villaggio di Portmarion nel Galles, il Désert de Retz a Chambourcy Yvelines Parigi, il Palais Idéal, ma soprattutto gli esempi della classicità come la Villa di Adriano, Villa d'Este a Tivoli e la Villa Orsini a Bomarzo. Ma il brano appena citato, tratto da uno dei tanti appunti di Buzzi conservati presso l'Archivio



Fig. 2. Ingresso alla chiesa.

Il più grande contributo architettonico di Buzzi si trova in una valle al fianco di un antico convento francescano, fondato presumibilmente nel 1218 da san Francesco su una collina degradante su un bosco. La tradizione racconta che proprio san Francesco abbia soggiornato lì, costruendo una capanna di paglia intrecciata, la "scarza"³, da cui il nome Scarzuola, vicino a una sorgente oggetto ancora oggi di devozione.

della Scarzuola, invita a raccogliere altre suggestioni. Buzzi fin da giovane si è rivelato un appassionato studioso di Palladio, di Serlio, di Scamozzi e dell'architettura rinascimentale in genere. Oltre ad alcuni articoli sulle ville palladiane pubblicate su *Domus* tra il 1928 e il 1929, ne pubblica altri due su Sabbioneta, nella rivista *Dedalo* di Ugo Ojetti (v. note 26 e 27 con relativo testo). Probabilmente non estranea questa sua predilezione per Sabbioneta, piccola città "ideale" per uno dei suoi autori, Scamozzi, e per il suo committente, Vespasiano Gonzaga, a far sorgere in Buzzi la prima idea di una sua "città ideale", anche se in scala ridotta e diversa nella concezione.

3 Pianta acquatica locale, usata per impagliature di sedie e fiaschi per il vino.

È del 1291 il primo documento di una lunga serie di fonti che attesta la successione delle vicissitudini di cui il convento fu protagonista, sotto l'alternata guida ora di membri appartenenti all'ordine francescano, ora di laici⁴, finché nel 1957 l'Ordine rinunciò definitivamente al complesso conventuale vendendolo all'architetto Tomaso Buzzi.

L'antico convento medievale comprende una chiesetta con atrio porticato e un vasto piazzale antistante, cinto da muro in pietra, scandito da edicole in terracotta per la Via Crucis, un piccolo chiostro attorno al quale si dispongono vari ambienti a due piani. Nell'abside della chiesa, seminascolato da un coro ligneo, è stato rinvenuto l'affresco raffigurante san Francesco in levitazione che sembrerebbe essere la più antica raffigurazione pittorica del santo. Gli interventi di restauro, eseguiti con una prassi tipica del Novecento, tendono da una parte a una rigorosa conservazione dell'esistente⁵, dall'altra ammettono variazioni e integrazioni anche notevoli, ma controllate da un senso armonico volumetrico, formale e metrico, quali lo smontaggio e trasporto a pochi metri dall'ingresso dell'altare e l'ampliamento di alcune aperture del primo piano. Vengono inoltre modificati alcuni ambienti del convento, trasformati in sala da ballo, sala da musica e sala da pranzo⁶. Al complesso dell'ex convento si

4 Il convento fu abolito diverse volte: la prima durante la Repubblica Romana nel 1798, la seconda nel 1810; quattro anni dopo venne ripristinato dai Minori riformati e nel 1866 nuovamente soppresso. Cessò così il diritto di patronato da parte dei conti di Marsciano, che fu poi riscattato da religiosi nel 1876. Con la fusione delle province francescane dell'Umbria del 1899 il convento venne ceduto in affitto nel 1909 per poi tornare ai frati, finché nel 1922 si dovette procedere ancora una volta alla chiusura del convento. La chiesa continuò a essere officiata fino al 1957, anno in cui l'ordine decise di cederlo definitivamente. Archivio della Scarzuola, Documenti ff. 5-16-17, doc. n. 56-57-64-65-66-67.

5 FENZI 2000, pp.71-72. Buzzi 25 luglio 1970: «Quando qualcuno ingenuo, ignaro, innocente, ignorante, mi osserva che tutta la mia città Buziana non è francescana, dimentica che può essere a suo modo in pietra, il cantico delle creature, con sora acqua, e terra e fiori e sole e luna e animali e persone, Arte, Poesia e Musica, uccelli, nuvole, cielo, stelle: non tanto i Fioretti, quanto il Cantico delle creature, trascritto in termini architettonici, in cui le pietre parlano: "te saxa loquuntur". Non un finto francescanesimo ma un trionfale inno al creato e alle creature».

6 Sono ben chiare le idee che informano questi lavori di trasformazione: Appunto del 17 dicembre 1969, Archivio della Scarzuola. «Nel Convento, chiuso e dappertutto deve essere rappresentata l'ospitalità, la beneficenza, l'insegnamento (una sorta di università) quando dico



Fig. 3. Ingresso principale e cortile antistante la chiesa.



Fig. 4. Vista di un fianco della chiesa.



Fig. 5. Dettaglio del cortile.

annette un vasto giardino, disegnato in parte all'italiana (vialetti, siepi tagliate, giochi d'acqua e roseti) e una serie di ambienti.

Un terreno in declivio a fianco del convento, una piccola valle, attira la sua attenzione: il luogo gli pare infatti adatto, anzi ideale, per realizzare quello che probabilmente è già *in pectore* un suo antico progetto (o un suo sogno?): quello di costruire, non più per gli altri ma finalmente per sé stesso, una città ideale in miniatura. Il luogo, un pendio vagamente concavo simile a quello di cui i greci si servivano per costruire i loro teatri, risponde del tutto al suo progetto che consiste nel «costruirmi la Città Ideale, che vedevo nella fantasia come fondo di teatro». È forse quello il momento opportuno per dare forma alla sua fantasia: è infatti evidente che il proposito di andare a vivere in un eremo circondato da boschi non può non corrispondere a un desiderio di ritiro, di tranquillità dopo una vita spesa in un turbinio di mondanità, conseguente in parte al suo mestiere di "architetto dei principi", in parte al suo carattere socialmente estroverso. È dunque il momento di pensare a sé stesso, di essere, dopo aver soddisfatto una miriade di committenze altrui, finalmente il committente di sé stesso.

Nessuno in verità saprà mai con sicurezza se Buzzi abbia acquistato la Scarzuola già con l'intento di realizzare qualcosa nato già perfetto nella sua mente o se l'ispirazione gli sia venuta una volta entrato in contatto con il *genius loci*, ma molti dei suoi appunti mostrano i motivi, la forza e la passione che

che da me, ho preparato una sorta di "università ideale" per eletti, gratuita, ospitale, libera, benefica, aperta a tutte le influenze, con la presenza di tutte le arti, compresa la morale e quella del vivere e del ben morire. [...] con chiesa, luoghi di raccoglimento e di lavoro, di vita eremitica, con aule di riunione e di lezione, teatri all'aperto, al chiuso, Palestra e Terme, sale di Musica, accademia di belle arti e musei, biblioteche, laboratori d'arte decorativa, coltivazioni e giardinaggio, ateliers di pittori, scultori e architettura. Luoghi deputati per la Memoria, la Fantasia, l'oblio, la Tradizione, la Cultura, gli amori, i ricordi famigliari, i ricordi di viaggio, il Trivio e il Quadrivio, le varie scienze, la Storia, l'archeologia e le Cappelle laiche dedicate a Donatello, Raffaello, Leonardo, Michelangelo, Borromini, Bramante, Piranesi». Appunto del 25 novembre 1960, Archivio della Scarzuola: «La chiesa è orientata (?) ovest-est. Se riesco a completare la mia idea del giardino o giardini degradanti con centro la torre, posso dire di aver costruito [...] il mio spicchio di mondo dalla torre si gode il giro del Sole ombelico del mio mondo».

lo spingono a realizzare il sogno di una vita⁷. Comincia in ogni modo da quel momento – prima nella mente, poi forse sulla carta – a ideare i singoli edifici della sua città ideale (che egli, con un *calembour* da vero amante, qual era, dell'architettura rinascimentale si diverte a chiamarla "Buzzinda", sul modello della "Sforzinda" del Filarete) e poi a disporli sul terreno con una vaga forma di città teatro: un complesso di edifici ora inventati ora ispirati ad antichi esempi. Una città frutto della sua immaginazione e testimonianza di ricordi vissuti, un sogno che diventa pietra, che viene realizzata a tappe, con lentezza, anche per i continui ripensamenti del suo autore, e che rimane ancora incompiuta⁸ rispetto alle intenzioni del suo creatore. Alla Città buzziana si accede attraverso un percorso studiato che conduce

7 Appunto del 16 settembre 1970, Archivio della Scarzuola: «Stanotte ho pensato ai motivi che mi spingono a fare lavori alla Scarz [...]

1. bisogno di operare da architetto, represso (?) per anni (inizio di carriera, mancanza di clienti, occasioni mancate, fascismo, malignità dei tempi, guerra e dopoguerra, meschinità)
2. desiderio di sopravvivenza (?), se non di fama, (egoismo) perchè quasi preferisco la notorietà segreta, per i pochi
3. voglia di andar contro i tempi, di per quello che non hanno o hanno fatto i miei colleghi, più sfortunati o più (?), per distinguermi fra i contemporanei e fra quelli che mi hanno di poco preceduto
4. (altruismo) urgenza di far qualcosa per gli altri, di donare, di aiutare gli sconosciuti, i posteri, di insegnare continuazione della mia attitudine a insegnare
5. completamento della mia personalità sociale, mondana, in modo da ricavare dalla Sc. un certo prestigio di gran signore, mecenate (?), si da coronare il mio "personaggio"
6. il bisogno di ancorare al mondo i miei disegni, progetti, quadri, ricordi, scritti e raccolte.
7. Pretesto per restare attaccato alla vita attraverso uno scopo, a danno dei parenti che non meritano, che non sono chiamati alla mia successione, diversi da me (alcuni quasi detestati nella loro famiglia)».

Appunto del 25 febbraio 1967, Archivio della Scarzuola: «In conclusione la mia presenza alla Sc., deve sentirsi in 3 punti diversi: o nella chiesa, nel convento castello ecc ecc.; o nel giardino con le sue fantasie, le sue delizie, con le sue sculture in fieri; o nel teatro, nel museo, nell'olimpico, nel ninfeo, nelle terme, come uomo di mondo, viaggiatore, fantasioso ecc ecc, amatore [...] come artista, mecenate, come uomo di studio, di lettere [...] saggista, con caratteri diversi [...]».

8 Un compito, quello di proseguirla e completarla, che si è coraggiosamente assunto Marco Solari e che ancora coraggiosamente e pazientemente prosegue. È l'unico a poterlo fare, conoscendo il pensiero e le intenzioni di Buzzi e avendo vissuto, fino alla scomparsa di lui nel 1980, la nascita della città e la prima fase della sua realizzazione.



Fig. 6. La Scarzuola.

a una vista scenografica dell'insieme; dall'alto appare come una fantastica aggregazione di architetture sorte per generazione spontanea e senza un effettivo progetto, con un susseguirsi di compenetrazioni e aggregazioni ma, in realtà, sotto la guida dei suoi schizzi, fulminei e nervosi, e indicazioni orali. La configurazione della Città buzziana ricorda quella dei teatri della classicità greca, nei quali la scena è affidata alla natura e l'idea che domina è quella dell'architettura intesa come teatro ove la natura è parte integrante. Buzzi vi aggiunge un personale sentimento della natura fatta di vitalità dirompente che, unita all'immagine e al concetto di rovina, introduce al "fascino del non finito" e dà all'architettura quella quarta dimensione che è il tempo. La sua città egli la vede non compiutamente realizzata, non finita, degradata dal tempo, emergente e avvolta nell'abbraccio vegetale della natura: «La Scarzuola, l'arca delle mie idee più care non navigante ma già incagliata nel suo Ararat

[...] La Scarzuola che sarà depredata, spogliata, semidemolita ed emergerà come una grossa rovina che già io vedo prender forma, estesa, variata, misteriosa»⁹. Intuire la dimensione spaziale (propria dell'architettura) compenetrata e interagente con la dimensione temporale, percepire nel costruito l'azione distruttiva del tempo e della natura, introdurre il fascino del non finito, il senso della provvisorietà nella pur solida costruzione in pietra rivelano un modo di sentire squisitamente "romantico", del tutto estraneo alle idee correnti. Ma, ben inteso, in Buzzi emozioni e sentimenti, per quanto sembrano spontanei, vanno sempre interpretati alla luce delle suggestioni culturali e delle esperienze personali acquisite nel corso di una intera vita. A parte quanto di colta suggestione "piranesiana" sia presente nell'appunto appena citato, lo stesso brano così prosegue: «misteriosa perché incomprendibile ai più, senza il mio commento che dovrei decidermi a scrivere ordinatamente, raccogliendo i fogli sparsi dove, insieme ai disegni, ho notato tutta la simbologia, i richiami segreti, i significati riposti, le dediche, gli omaggi, e tutto quanto rappresenti la mia Autobiografia in pietra, che deve essere letta e capita solo dagli "unhappy few" (*les [mal]hereux peu nombreux*), cioè dagli spiriti rari, di elezione, che mi sono congeniali».

Il "commento" non fu mai scritto, né sarebbe risultato utile: troppi i cambiamenti in corso d'opera, troppi i riferimenti che troviamo nella miriade dei suoi appunti e che non riusciamo a riscontrare nella realtà della pietra. Ma il rimando alla "simbologia", ai "richiami segreti", ai "significati riposti" che solo gli "happy (o "unhappy") few" devono poter capire ci fa comprendere chiaramente il valore iniziatico, lo spirito esoterico che dà l'impronta a tutta la costruzione buzziana. Ma ancora una volta è la suggestione culturale (e il gioco intellettuale) che prevale sui reali e convinti sentimenti. Ed è un testo rinascimentale la chiave di lettura principale, sia pur vaga e generica e non esclusiva, che Buzzi stesso propone: quell'*Hypnerotomachia Poliphili*¹⁰ che

⁹ Appunto del 2 marzo 1975, Archivio della Scarzuola.

¹⁰ *Hypnerotomachia Poliphili*, propriamente "amoroso combattimento onirico di Polifilo", è un romanzo visionario in cui il protagonista, Polifilo, compie un viaggio iniziatico alla ricerca dell'amata Polia che, morta, gli appare in sogno per poi svanire al sorgere del sole. Il viaggio



Fig. 7. Tomaso Buzzi, schizzoprogetto dell'Acropoli.

aveva sempre amato e ammirato¹¹. Oltre allo spunto dell'itinerario iniziatico e ad alcuni puntuali riferimenti (la barca di Polifilo, ad esempio) è soprattutto l'impianto generale della Città buzziana a essere ripreso dal capolavoro rinascimentale, dove il viaggio (la ricerca) di Polifilo si svolge nella cornice di un *hortus conclusus*, un giardino misterioso e cosparso da monumenti antichi e reperti dal valore simbolico.

Modelli e riferimenti culturali

Non c'è dubbio che Tomaso Buzzi sia uno dei personaggi più colti e poliedrici del suo tempo. Egli stesso ama definirsi come un grande architetto, la cui personalità ricca e complessa non si esaurisce nell'ideazione e nella realizzazione dei suoi progetti, sicuramente il più grande frutto (ma non l'unico) della sua intelligenza, cultura, sensibilità. L'immagine di Buzzi architetto è legata a interessi che coltiva fin dagli anni della sua formazione: la pittura, la musica, le arti decorative, la scultura, la letteratura, che si riflettono e arricchiscono il suo mestiere di spunti particolari e armonie speciali che potremmo definire l'"altrove"¹² dell'architetto, intendendo con questo termine la dimensione ideale ed eminentemente culturale del suo lavoro. La costante della sua produzione, che si tratti di testi, disegni o realizzazioni architettoniche, è la volontà di auto-rappresentarsi, l'incontenibile voglia, quasi ossessiva, di affermarsi e manifestare l'esistenza di un io segreto, dal valore più profondo di quello

si svolge lungo un itinerario nella cornice di un *hortus conclusus* intriso di elementi classici, un giardino che ancora oggi viene considerato come archetipo dei giardini rinascimentali: portali, obelischi, piramidi, fontane, sepolcri, iscrizioni, templi in rovina. Inteso come un labirinto infinito, è un testo fondamentale dell'architettura dei giardini ed è un capolavoro dell'arte tipografica di Aldo Manuzio attribuito a diversi autori (cfr. *infra*). Altri importanti testi letterari possono essere stati di ispirazione alla creazione di Buzzi. Basti pensare ai *Trionfi* di Petrarca, ove nella successione dei capitoli (Trionfo d'Amore, di Pudicizia, della Morte, della Fama, del Tempo, dell'Eternità) è compreso anche un viaggio nell'Isola di Venere; oppure l'Amorosa visione del Boccaccio, in cui l'iter di perfezione del protagonista si articola all'interno delle sale di un allegorico palazzo.

11 Da architetto e maestro di disegno, anche e forse più per le xilografie che accompagnano questo supremo prodotto dell'editoria rinascimentale, uscito anonimo dalle stamperie del principe dei tipografi, Aldo Manuzio.

12 FENZI 2008, p. 105.

manifestato dalle sue opere e fortemente condizionato, come per “discendenza ideale” da antichi maestri, con i quali ritrova particolari affinità¹³.

Come più volte sottolineato, la sua visione artistica ed estetica trova le basi culturali nel Rinascimento e, al di fuori dell’ambito architettonico italiano, nella letteratura francese. Pittori, incisori e architetti appartenenti a un arco temporale che va dal Cinquecento al Settecento (Serlio, Palladio, Alberti, Vignola, Gallacini, Scamozzi, Borromini, Pozzo, Bibiena) gli sono da stimolo per la sua attività di disegnatore e architetto. Da questi l’architetto riesce a trarre spunti e motivi che trovano distesi sviluppi e nuove articolazioni nei significati che esprime formalmente nella Scarzuola.

L’interesse per Serlio, in particolare, è testimoniato da un appunto in cui Buzzi lo definisce «architetto tra i maggiori del suo tempo» e si propone di studiarne le opere¹⁴. Il processo ideativo che porta alla realizzazione della Scarzuola è strettamente legato alla lezione dei classici; essa non vuole essere qualcosa

13 Appunto del 14 giugno 1957, Archivio della Scarzuola: «Il mio angelo custode, prima della mia nascita il 30 settembre 1900, avrà avuto cura d’anime: se, come io penso, per una sorta di specializzazione l’Ufficio collocamento dell’Aldilà sceglie gli angeli custodi e questi non ci vengono dati casualmente, ma secondo le loro specifiche qualità adattate alla nostra personalità, posso credere, senza peccare d’umiltà che il mio è un Angelo se non d’eccezione abbastanza perito e specializzato, e che, anche in passato ha avuto incarichi analoghi. Quando, pertanto, scopro, nelle mie letture, delle strane somiglianze (che mi colpiscono) fra me e alcune anime del passato, delle identità di vedute, di inclinazioni, di situazioni, di comportamento, di reazione, ecc. e che, attraverso di lui, mi venga come una parentela con questi morti, un’identità spirituale, una tradizione, una continuità morale, una vera e propria discendenza ideale: come se l’angelo custode mi portasse non il contagio dei loro vizi e l’immagine luminosa delle loro virtù, ma le cure già sperimentate con loro, gli strumenti e le medicine adatte, la pratica medica, l’assistenza e il conforto necessari, la comprensione se non l’indulgenza». Sul rapporto di Buzzi con gli “antichi maestri” si veda il saggio di Alberto Giorgio Cassani, dal significativo titolo *Antichi maestri, anime affini* (CASSANI 2008) e nello stesso volume, per quanto riguarda in generale la cultura di Buzzi, il saggio di Fenzi (FENZI 2008).

14 Appunto del 21 luglio 1972, Archivio della Scarzuola: «Ho trovato fra i miei libri alla Scarzuola un Elogio di Sebastiano Serlio Bolognese che ho comprato tanti anni or sono con l’idea di scrivere sul Serlio, architetto fra i maggiori del suo tempo, che ha avuto un po’ lo stesso e infelice destino mio, di non vedere eseguite che pochissime delle sue Invenzioni, e che ha dovuto uccidere pubblicandole nei suoi Cinque Libri dell’Architettura (di cui ho almeno 2 belle edizioni – 1 che prestata al povero Gr. Visconti, mi è stata restituita, dopo la sua morte eroica



Fig. 8. La cavea del Teatro all'Antica.

di ripetitivo o accademico, ma Buzzi considera i riferimenti provenienti dal mondo dell'arte e dell'architettura italiana gli unici in grado di consentire al meglio l'esercizio della fantasia e dell'invenzione. Tuttavia, la fortissima penetrazione tra antico e moderno rende Buzzi un architetto fuori dal tempo, in una dimensione di ideale contemporaneità con i grandi del passato, e con lui la sua più importante creazione.

Scamozzi viene preso come modello per lo più per il Teatro all'antica di Sabbioneta¹⁵; Buzzi si ritrova in lui pensando al suo mancato destino di architetto

a El Alamein, dalla sorella [...], e un'altra edizione (forse più pregevole che era nella biblioteca London – Finaly a Firenze, e che mi è stata regalata da T. de Marinis. Il proposito di scrivere un vero libro sul Serlio non potrò mai (forse) portarlo a termine». Di questa sua ammirazione per Serlio restano i due scritti su *Domus*, menzionati *infra* alla nota 27.

15 Cfr. *infra* la nota 26.

teatrale e pensando alla Scarzuola come a un momento di rivincita personale, dando espressione ai suoi disegni e ai suoi progetti nella realizzazione di teatri all'aperto e palcoscenici. Buzzi considera il teatro come l'unico modo «legittimo in architettura per ispirarsi, riprendere, riecheggiare le forme del passato, modi di espressione, usi di materiali, manierismi, ecc. senza cadere nel pericolo delle ricostruzioni»¹⁶; inoltre, gli antichi maestri, i grandi architetti del passato, si sono sempre confrontati con la dimensione teatrale, che ha a che fare con l'utopia, con la città ideale, con l'ambiguità di una realtà piena di complicazioni, simbolismi, allegorie. Nella Scarzuola, come a Sabbioneta, il teatro occupa un posto d'onore, ma ecco il paradosso della Città buzziana, espresso dallo stesso Tomaso: «alla Scarzuola [...] tutto è un teatro, e quando qualcuno (e son molte persone) mi domandano quali spettacoli farò eseguire, posso rispondere che, per me, il protagonista è il silenzio»¹⁷.

Il vasto elenco di citazioni architettoniche riprese nella Scarzuola contiene, accanto agli antichi maestri, personalità che si sono distinte nel panorama architettonico per aver disegnato architetture dal carattere visionario, nate da un viaggio mentale e atemporale nell'immaginario che, attraverso il sogno, il desiderio, la metafora, rappresenta una sorta di fuga e allo stesso tempo di riflessione sul reale, sul visibile, sulla storia. Dell'architetto francese Claude Nicolas Ledoux ritroviamo alcuni degli aspetti compositivi descritti da Kaufmann¹⁸ quali: il gusto per l'assemblaggio; le antitesi formalizzate nell'acco-

16 FENZI 2000, p. 63. Appunto del 12 febbraio 1969.

17 Appunto del 10 novembre 1967, Archivio della Scarzuola. Sull'elemento "teatro" nella vita e nell'opera di Buzzi si vedano: BILANCIONI 2008, pp. 48, 51; CASSANI 2008a, p. 136.

18 Lo studioso afferma: «Possiamo distinguere nei progetti degli architetti rivoluzionari questi schemi principali: 1) ripetizione, che può essere: a) replica, ovvero ripetizione di un motivo senza alcuna alterazione di forma o di dimensione; b) giustapposizione, ovvero avvicinamento indifferenziato di elementi equivalenti; c) riecheggiamento, vale a dire presentazione di uno stesso motivo in dimensioni diverse. 2) antitesi, che può esprimersi attraverso: a) contrasti di tessitura muraria; b) opposizione di dimensioni diverse o di forme diverse o di dimensioni e forme diverse contemporaneamente; c) tensione tra elementi lontani; d) compensazione tra elementi di peso diverso; e) interpenetrazione che, nel sistema rivoluzionario indica la penetrazione di un elemento in un altro, fino anche a romperlo in due parti [...] 3) rispondenze multiple: schema che fa ricorso alla ripetizione o all'antitesi, o ad ambedue insieme»: KAUFMANN 1966, p. 235.

stamento grande-piccolo e le asimmetrie; gli artifici della geometria formale che spesso prevedevano la costruzione di edifici impossibili da realizzare; le rispondenze multiple e la grandiosità di scala, espresse in modo ripetitivo dalla figura dell'occhio, presente al centro della scena del *Teatrum Mundi* della Scarzuola e nel Teatro del Non Finito; altri esempi compaiono sopra la porta del Tempio dell'Eros, nel muro che delimita il viale che collega la Balena di Giona alla Torre della Meditazione e presso la vasca a farfalla del Teatro dell'Acqua. L'ispirazione al disegno dell'occhio è senza dubbio l'incisione di Claude Nicolas, Ledoux *Coup d'oeil du Théâtre de Besançon*, dove viene rappresentato il teatro di Besançon riflesso nella pupilla di un occhio¹⁹. Il parallelo tra i due artisti è sorprendente: Ledoux come Buzzi frequenta gli ambienti dell'alta società stringendo amicizie con personalità influenti e si distingue dagli architetti a lui contemporanei per le sue invenzioni formali, dotate di una certa carica utopica e di vigore visionario frutto del suo coinvolgimento nel misticismo del tardo XVIII secolo, che lo consacrano come architetto al di sopra e al di là della Storia. In realtà quella dell'occhio sembra essere quasi un'ossessione sempre ricorrente nella vita di Buzzi, come emerge anche dai racconti di chi lo conosce a fondo; la sorella Fernanda lo ha descritto così: «La sua memoria era prodigiosa e il suo occhio acutissimo. Viaggiando aveva sempre fra le mani un piccolo albo su cui disegnava in scala monumenti, edifici e anche particolari di una porta antica, di una loggia, di un arco, che sarebbero sfuggiti a una mente meno sagace. Per questo lo chiamavano L'occhio».

Altri spunti, caratterizzati da significati che appartengono al mondo profondo dello spirito e da molteplici astrazioni, sono quelli che Buzzi trae negli anni in cui, insieme allo storico dell'arte Bruno Molajoli, assume l'importante incarico di restaurare l'Arsenale di Venezia (1970-1978). In quegli anni legge e trascrive intere pagine del volume *Piranèse et les romantiques français: le mythe*

19 Sulla presenza dell'immagine dell'occhio nella Scarzuola cfr. l'articolo di Alberto Giorgio Cassani (CASSANI 2004).



Fig. 9. La scena e il Terzo occhio del Teatro all'Antica.

*des escaliers en spirale*²⁰. La connessione tra l'ultima creazione di Buzzi e le rappresentazioni di Piranesi è evidente sia nella tensione visionaria, accentuata dalla velocità del tratto e dall'abbondanza di segni che nella corrispondenza tra gli elementi che vi compaiono. Nella Scarzuola ritroviamo scale a spirale e a chiocciola, gallerie prospettiche, carceri, rovine, la Torre di Babele, conchiglie, labirinti; le architetture fantastiche raffigurate nella serie delle *Carceri* mostrano grandi ambienti sotterranei voltati, con scale e macchinari, in cui il carattere di allucinazione è dato dalla commistione tra la monumentalità tipica delle architetture classiche e le invenzioni degli scenografi dell'epoca come mura ciclopiche, ponti levatoi, ruote dentate e scale che non hanno via

20

LUZIUS GEORGE KELLER. *Piranèse et les romantiques français: le mythe des escaliers en spirale*. Paris: Editions José Corti, 1966.



d'uscita, in cui i canoni della rappresentazione prospettica vengono rovesciati, «tanto da far apparire reali successioni inesistenti di strutture»²¹. Nel periodo in cui si occupa dell'Arsenale, Buzzi studia e ripropone, in una vasta collezione di disegni, elementi decorativi di chiese e palazzi trasportati all'interno di situazioni fantastiche e frutto della sua immaginazione²². Questi capricci veneziani dimostrano la profonda cultura dell'architetto, rappresentando una sintesi tra il Buzzi studioso di pittura veneziana, restauratore dell'Arsenale, disegnatore ed architetto, e il Buzzi lettore di Paul Valéry, che si appropria di

21 MANFREDO TAFURI. *La sfera e il labirinto: avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*. Torino: Einaudi, 1980, p. 35.

22 Nel *Quaderno delle Cronache Veneziane* (1973) Buzzi riporta alcune delle sue fantasie che hanno a oggetto alcune fabbriche veneziane costruite sull'acqua, in un delirio di architetture che ha come sfondo gondole e vascelli.



Fig. 10. Ingresso all'Acropoli e della Janua coeli.

un tema che permea la Città buzziana: il trionfo del Tempo. Più volte negli appunti di Buzzi compare l'espressione *Zeitlos*, adottata dalla lingua tedesca, per rivelare la sua personale concezione del Tempo. Il termine in tedesco deriva da *nicht zeitgebundet*, che significa "atemporale": «il presente è per me l'effimero: mi interessa non l'istante ma quel tanto di passato che il momento presente porta con sé e quel che ha in sé di avvenire [...] cioè un effimero colore storico e atemporale al tempo stesso (*Zeitlose*), con controtempo ma senza tempo»²³. Questo concetto si riflette nel modo di vedere l'arte: Buzzi rivendica la sua inattualità definendosi un "architetto postumo"²⁴ scagliandosi contro qualsiasi forma di contemporaneità e rivolgendo sempre lo sguardo

23 Appunto del 19 giugno 1970 (in Venezia), Archivio della Scarzuola.

24 Appunto del 23 ottobre 1979, Archivio della Scarzuola.



Fig. 11. L'Acropoli. Dettaglio del Colosseo, del Partenone e dell'Arco di trionfo.

al passato; l'essere contemporanei diviene ai suoi occhi un limite invalicabile che preclude l'accesso a una conoscenza più alta. Nel parlare dei suoi quadri afferma che «indipendentemente dal valore venale e da quello puramente artistico, molti miei quadri hanno (o possono avere) un interesse per la novità del soggetto, la varietà, la rarità: per opposte ragioni la loro attualità (contemporaneità) è la loro non-temporalità perché sono *Zeitlosekunst*, cioè fuori dal tempo. Mentre molti artisti d'oggi credono di potersi vantare di essere "del nostro tempo" mi pare che un merito singolare sia di non esserlo, e perché si trovavano in gran cattiva compagnia»²⁵.

La predilezione di Buzzi per lo *Zeitlos* si riconosce anche se si guarda all'aspetto compositivo della Scarzuola. La sua visione del tempo lo porta a dispiacersi di



Fig. 12. La cavea del Teatro all'Antica vista da una finestra del Teatro dell'Arnia.

non aver vissuto in quelle epoche in cui non esistevano ancora delle classificazioni museali, asettiche suddivisioni del tempo passato, ma in cui le sculture antiche erano parte importante dei luoghi in cui si svolgeva la vita di tutti i giorni. È proprio questo aspetto che porta Buzzi a realizzare quel caotico affastellamento di edifici senza alcun rispetto filologico del passato, evidente in particolar modo un portale proveniente dal Palazzo di Spalato di Diocleziano per incorniciare l'ingresso dell'Acropoli²⁶. Il suo senso del Tempo è, ancora una volta, ben descritto in queste righe: «la "sensazione" presente, accende, illuminandole, sensazioni del passato, nella memoria e nella fantasia [...] è un "Impressionismo Magico" quasi metafisico, di "evocazione" e di vago presagio, non solo una nota del presente, ma tutta una musica dai suoni armonici,

evocatori»²⁷. L'architettura effimera in qualche modo gli appartiene, e verrebbe quasi da domandarsi se non è una coincidenza che le prime architetture effimere, sorte in epoca barocca, siano nate in un ambito molto caro a Buzzi: quello della scenografia teatrale.

In realtà quel tipo di allestimento era provvisorio e non aveva una lunga durata, mentre il paradosso di Buzzi nella Scarzuola sta proprio nel trasformare qualcosa di temporale in eterno: come per una magia, i suoi teatri nei teatri sono eternizzati nella pietra. Non una semplice giustapposizione di ambienti, un'asettica successione di stanze, ma un sapiente intreccio di prospettive che cambia scenario alla Scarzuola passo dopo passo, che così si rivela gradualmente agli occhi indiscreti dello spettatore/visitatore, mostrandosi in apparente movimento; i singoli teatri al suo interno e il loro insieme riescono con risolutezza a far proprio lo spazio che li circonda, fino a sorprendere l'osservatore. È come se il tempo sia stato sopraffatto dall'istante, ma la successiva presa di coscienza dell'inevitabile decomposizione dell'opera porta lo spettatore in uno stato di non-tempo, una sorta di limbo in un pensiero virtuale che lo riporta in sé lasciandolo a metà tra la sorpresa e lo stordimento, stimolando la riflessione. «La traiettoria della storia non è quella di una palla da biliardo, che una volta lanciata segue un percorso ben definito, assomiglia piuttosto ai movimenti delle nuvole, o a quelli di un uomo che bighellonando per strada attratto, ora da un'ombra [...] o da qualche strano accostamento delle facciate delle case. La via della storia non di rado è uno sviamento. Il presente appare sempre come ultima casa di una città, che in qualche modo non fa già più parte dell'agglomerato urbano». Con queste parole lo scrittore austriaco Robert Musil riesce a far emergere un concetto molto importante: il Tempo e lo Spazio si intrecciano e vengono percepiti come un'unica forza. Proprio questa è la chiave di lettura di tutta la Città buzziana, in cui l'architettura è sempre legata all'idea di "rovina", di "non finito"²⁸, perché alla fine

27 Appunto del 12 ottobre 1979, Archivio della Scarzuola.

28 Appunto del 16 novembre 1967, Archivio della Scarzuola: «Dovrei ottenere il fascino del non-finito che dà all'architettura quella quarta dimensione che è il tempo».

quello che rimane è sempre e solo la rovina²⁹. François-René de Chateaubriand, padre del Romanticismo francese, nel suo *Genio del cristianesimo* scrive: «Tutti gli uomini hanno una segreta attrazione per le rovine», pensiero che ben descrive la sensazione di sublime che ognuno di noi prova d'innanzi alle rovine e che ci porta ad attribuire valore ai ruderi: la presa di coscienza di un passato ormai svanito, il senso del tempo che passa inesorabile e la consapevolezza di una proiezione verso il futuro, la vittoria della natura sul tentativo dell'essere umano di opporvisi. Due sono le peculiarità delle rovine: prima la bellezza oggettiva e indiscussa, che porta l'osservatore ad ammirare e ad apprezzare l'opera; in secondo luogo la caducità. L'essere consapevoli che l'opera dell'uomo non è eterna genera una sensazione di paura, la paura di perdere quell'opera, e il sentimento che scaturisce dalla fusione di queste impressioni è la nostalgia dell'integrità primigenita dell'opera. Lo sguardo attento di un osservatore saprà trovare l'emozione nelle tracce del passato e sarà sopraffatto dal riconoscere che quell'opera ha avuto un inizio perfetto ma che è pian piano sfumato nel tempo e che, prima o poi, verrà inghiottita definitivamente da ciò che la circonda, ovvero la natura.

Per Buzzi il non-finito diviene la ricerca di una vita, fino al punto che arriverà a dedicargli uno dei sette teatri della Scarzuola. In un suo pensiero, appuntato in uno dei suoi fogli volanti datato 16 novembre 1967, si legge: «La Scarzuola, il suo teatro, è [...] una sfida aperta con il tempo». Una sfida cercata e affrontata tentando di portare a termine l'idea che «tutto deve divenire», e per di più in modo naturale. Il suo teatro verrà quindi "assorbito" dalla natura stessa: come un fiore riesce a sbucare l'asfalto e si riappropria del suo spazio invaso, così la natura con le sue sterpaglie e le crepe causate dal movimento del suolo dovrà inglobare a sé la Scarzuola. Questa sua intenzione è ben visibile e accentuata nel Tempio del Cipresso, dove Buzzi decide, una volta completato, di abbattere parte del muro in modo da accelerare tale

29 FENZI 2000, p. 89. Appunto del 2 marzo 1975: «I palazzi cambiano proprietà, vengono modificati o distrutti, le collezioni disperse, dilapidate. Solo le rovine rimangono: come Villa Adriana, villa d'Este, o le abbazie come San Galgano in Italia e altrove».



Fig. 13. Il Ciparisso.

processo (processo naturale, evoluzione), o ancora negli Inferi, la parte sottostante l'Olimpo, soggetta a notevole umidità all'interno tanto da recare danni agli oggetti lì collocati. Questo apparente problema in realtà non è altro che l'espressione di uno dei suoi più grandi intenti: segnare il ricordo attraverso la rovina. In un appunto del 2 marzo 1975 scrive: «La Scarzuola vuol dire una piccola Pompei di un solo uomo, e uomo solo. Una carcassa, un guscio vuoto, una conchiglia fossile, uno scheletro. Il mio "dinosaurio", uno "stampo", una forma vuota (il monologo di un'idea), un grido impietrato, come Eco e la ninfa trasformata in roccia, Alfeo e Aretusa in sorgente (come si traduce bene?), Ciparisso in Cipresso, Dafne in lauro, ecc. Le Metamorfosi di un uomo in una rovina pietrosa. Concezione classica a un tempo e romantica, pittoresca e musicale, natura che è diventata architettura e scultura e letteratura e musica e pittura; architettura che ridiventa natura e la scultura, la pittura, la letteratura, la musica. Il sogno, l'idea fatta pietra, e la pietra fatta idea. Il tempo, cioè la mia vita, s'è fatto pietra, costruzione, e le costruzioni si disperderanno nel Tempo (immaginare un po' proustiana del Tempo). Il mio tempo mortale s'è trasformato in pietra che mi piacerebbe immortalare, e che invece sarà portata via dal Tempo». Questo rafforza l'idea che la vita non è la manifestazione di un'esperienza immediata ma espressione di una testimonianza a venire.

A questo punto risulta inevitabile fare un richiamo a Piranesi. Nota è la sua divergenza con Viollet-le-Duc che detiene un senso pragmatico, temporale delle rovine; dal momento che l'uomo logora i resti di ciò che chiamiamo Storia accelerando così l'azione inesorabilmente distruttiva del Tempo, non rimane altra soluzione che la conservazione e la ristrutturazione dell'antico, promuovendo così un meccanismo tale da non far interrompere una continuità che dura nel tempo e va verso il futuro. Piranesi invece, come Buzzi, riconosce alla natura il potere di abolire Storia e Tempo, donando in tal modo alle rovine quell'alone di mistero che ne suggerisce l'eternità.

La Scarzuola si presenta come spontanea espressione di un passato, il cui valore è percepibile solo da chi fa proprio il senso della temporalità. Così che riecheggia la sfida con il Tempo e la Scarzuola diviene "teatro della memoria".

La sua rovina diviene racconto, un input per una riflessione meditativa, dove il rapporto tra la percezione dell'energia spirituale e naturale suscita emozioni differenti. Ai più pragmatici che si chiedono quando Buzzi farà funzionare i suoi teatri, risponde: «l'incipit per me è (quasi) più il vaso che il contenuto (mi piace la mia idea di "un vaso di silenzio" come per l'architetto quel che conta, dal punto di vista dell'arte è la chiesa più che Dio, che si deve sentire senza vederlo, [...] per me nel teatro si deve vedere la musica senza sentirla e sentire lo spettacolo senza vederlo e la sala di musica deve essere come un bel violino di Stradivari da godersi con la vista dell'intenditore anche se non dà suoni e il teatro all'aperto come una bella fontana monumentale che deve essere musicale, anche senza l'acqua. Come una bella [...] dal monumento, statua o pittura, è diventata opera d'arte e a chi pare non capisca le novità [...] che sono nel mio teatro all'aperto, posso spiegarle, domandando: in quale dei teatri (greci o romani, per non dire di quelli dei giardini all'italiana) [...] sono le gradinate che hanno, al [...] con grate da convento; quali che hanno il centro con, al posto della tribuna reale un teatro d'acqua, con scalinate, fontane, Parnaso e ninfei? Quali hanno una platea con triclinio e sedili a rocchi di colonna e posti girevoli che si [...] quali dei teatri hanno una scena fissa che lasci vedere al centro il personaggio e sia (?) da edifici così numerosi come una città?». È come se non esistessero luoghi più poetici di altri, perché ciò che li differenzia è lo sguardo. In un passo dello *Zibaldone*, Leopardi appunta un pensiero³⁰ che racchiude bene questo concetto: «l'emozione può essere ovunque, nel tempo, nel ricordo e nell'immaginazione del futuro. Esistono luoghi che non chiedono l'integrità e la compiutezza, forse nemmeno il restauro. Non esiste un modo per creare una emozione; Buzzi la genera attraverso la triade *Zeitlos*-Non Finito-Teatro che ci insegna a

30 «All'uomo sensibile e immaginoso che viva, come io sono vissuto gran tempo, sentendo di continuo e immaginando, il mondo e gli oggetti sono in certo modo doppi. Egli vedrà con gli occhi una torre, una campagna; udrà con gli orecchi un suono di campana; e nel tempo stesso con l'immaginazione vedrà un'altra torre, un'altra campagna, udrà un altro suono. In questo secondo genere di obietti sta tutto il bello e il piacevole delle cose»; appunto del 30 novembre 1828 dello *Zibaldone* di Giacomo Leopardi.



Fig. 14. L'Olimpo riflesso nello specchio d'acqua del Teatro Acquatico.





Fig. 15. Il Giardino di Poliphilo. Vista del Ninfeo degli Antenati e dell'ingresso con la sacra fonte di San Francesco.

percepire e scoprire luoghi lontani dal mondo e immersi nella quiete, in cui il protagonista è il silenzio e «nulla è mai finito e a punto»³¹.

Altre fonti confluiscono nella Scarzuola che, pur sembrando nata da fantastiche aggregazioni senza alcuna preoccupazione filologica, in realtà segue il disegno generale che Buzzi ha in mente. Ancora una volta, schizzi e appunti testimoniano la volontà, chiaramente rispettata, di evocare giardini in cui la frantumazione spaziale in micro-ambiti accosta la natura. Buzzi considera il giardino non come «uno dei regni dell'architettura, ma fra tutti forse il più felice», e ne esalta la composizione attraverso la compenetrazione di spazi complessi, articolati attraverso elementi costruiti che, grazie ad accorgimenti prospettici sapientemente usati, individuano scenograficamente diversi ambiti.

La Scarzuola riprende la componente allusiva propria del Bosco di Villa Orsini a Bomarzo, il cui richiamo è evidente nelle deliranti architetture e nei tanti mostri con le bocche spalancate, i principali Giona e il mascherone sotto il Teatro dell'Acqua, e l'approccio compositivo di Villa d'Este a Tivoli, tangibile nelle erme del Teatro dell'Arnia che richiamano la Fontana dell'Organo, e nell'Acropoli, che richiama la Rometta di Pirro Ligorio. Buzzi annota più volte nei suoi scritti la passione per una "piccola Roma"³², e si diletta in rappresentazioni di scenari irreali dei Sacri Monti e del Tempio di Vesta, che successivamente inserisce nell'Olimpo della Scarzuola.

Una fonte occulta, ma privilegiata: l'*Hypnerotomachia Poliphili*

Un paragrafo a parte va dedicato al Mito di Polifilo che può essere identificato come la chiave di lettura principale della Scarzuola. Sono trascorsi più di cinquecento anni da quando il veneziano Aldo Manuzio pubblica questo sfuggente romanzo, ritenuto il più bel libro della storia della stampa, ma l'opera mantiene ancora intatto il suo fosco fascino e non cessa di suscitare stupore, interrogativi e acri polemiche, in stretta analogia con l'opera di Buzzi. In primo luogo vi è la questione dell'autore che Giovanni Pozzi ha identificato in un Francesco Colonna, frate indocile e libertino, di cui un importante indizio può essere rintracciato nell'acrostico composto dalle prime lettere decorate di ogni singolo capitolo che lo costituiscono, che in ordine di successione così si leggono: POLIAM FRATER FRANCISCUS COLONNA PERAMAVIT (frate

32 Un'anticipazione della "Rometta" è disegnata da Buzzi nel cartone per la vetrata "Stracittà" realizzata da Pietro Chiesa, che raffigura una "acropoli" romana in cui compaiono il Pantheon, il Colosseo, la Piramide Cestia, la Colonna Traiana, il Teatro di Marcello, archi trionfali e un obelisco (*Domus*, 6, giugno 1928, p. 21). In un appunto del 20 marzo 1972 l'architetto ricorda una sua veduta, di fantasia, delle "Romette" a Tivoli del 1945, che tiene a mente con continuità anche negli anni successivi, riprendendo il concetto piranesiano di non finito, come sottolinea in un appunto del 14 settembre 1972: «le Romette le ho riprese anche negli anni successivi, circa 29 anni dopo, e non le ho mai finite. Vorrei completarne alcune, corniciarle e lasciarle più o meno compiute, da poter mostrare [...] alla Scarzuola. Alcuni bozzetti potrebbero essere sviluppati in un formato grande, come deliri di architetture, tanto sono affollati di piccoli edifici classici con obelischi, colonne, cupole, timpani, statue, ecc. Archivio della Scarzuola.

Francesco Colonna amò immensamente Polia). Vi è poi il mistero del linguaggio, che fa del *Polifilo* uno spericolato e intrepido esperimento senza tempo e infine, come la Scarzuola, *l'Hypnerotomachia* fa parlare di sé al momento della sua pubblicazione, nel 1499: è un periodo in cui vengono trattati principalmente temi religiosi, mentre questo romanzo affronta con leggerezza argomenti pagani, tanto che la sua stampa viene permessa solo nella tollerante Repubblica di San Marco. *L'Hypnerotomachia Poliphili* è definito il primo romanzo di formazione della letteratura occidentale: dietro simbolismi e allegorie nasconde una precisa finalità didattica espressa nel viaggio compiuto dal protagonista, che in realtà è un itinerario di conoscenza dal mondo sensibile a quello intelligibile, tramite l'acquisizione di virtù morali come la temperanza, la prudenza, la perseveranza.

L'opera, corredata da 170 incisioni su legno di vario formato che ne costituiscono la straordinaria e conosciutissima iconografia, è costituita da 38 capitoli, scritti con un linguaggio estremamente elaborato, un volgare misto al latino e al greco, e narra la storia di Polifilo e del suo amore per Polia. Il titolo significa "il combattimento d'amore in sogno di Polifilo": il termine *Hypnerotomachia* è composta infatti da *Hypnos* (sonno), *Eros* (amore) e *Machia* (lotta). La storia narra il viaggio onirico di Polifilo alla ricerca della sua amata Polia. La descrizione dei luoghi è minuziosa e surreale: il giovane si imbatte in paesaggi onirici e visionari, costituiti da colline, fitta vegetazione, numerosi ruscelli d'acqua e splendidi giardini – in cui non mancano strane costruzioni come una piramide sormontata da un obelisco – con meraviglie architettoniche, per metà edifici sapientemente progettati e per metà rovine. Nel suo viaggio Polifilo incontra varie figure femminili: prima cinque Ninfe, allegorie dei cinque sensi, poi Eleuterillide, ovvero il Libero Arbitrio, e due figure femminili che lo affiancano in parte del suo percorso, Logistica (la Razionalità) e Telemia (la Volontà). Con loro, dopo aver attraversato un giardino di vetro, un labirinto d'acque e un giardino di seta, prima di venire portato al cospetto di una piramide posta su un cubo, egli approda alle famose porte, ciascuna delle quali è distinta da una scritta: Gloria di Dio, Madre dell'Amore, Gloria del Mondo. Logistica sprona Polifilo a scegliere la porta della "Gloria



Fig. 16. Immagine da *Hypnerotomachia Poliphili*, p.135. Disegno delle tre porte: Gloria Dei, Mater Amoris, Gloria Mundi

di Dio”, mentre Teleria suggerisce la porta della “Madre dell’Amore”, da lui poi scelta. Nella parte successiva del viaggio una nuova ninfa accompagna Polifilo attraverso i Campi Elisi, essa si rivela in seguito essere Polia: finalmente i due giovani possono ricongiungersi per poi essere imbarcati sulla nave di Cupido alla volta dell’isola di Citera dove viene organizzata la celebrazione del loro matrimonio. Ma il lieto fine non ha luogo: Polia si dissolve nell’aria e il giovane si risveglia e ricambia tristemente l’addio. Il sogno è terminato, è l’alba del primo maggio del 1467, a Treviso. Il testo si chiude con l’epitaffio in latino di Polia, nel quale si rammenta che ella, benché sepolta, vive ancora. Il libro, considerato una pietra miliare della letteratura tra il Quattrocento e il Cinquecento anche per l’insolito ed elevato numero di illustrazioni, è estremamente prezioso per Buzzi, che ne studia a fondo i riferimenti³³: qui non vengono infatti trattati solo temi pagani ed erotici o alti contenuti di filosofia e letteratura classica, ma viene sviluppato con minuzia e notevole attenzione il tema architettonico. Vi sono infatti chiari rimandi a fonti eterogenee per periodo storico e peculiarità: dal *De re aedificatoria* di Leon Battista Alberti all’evocazione dell’architettura egizia, che ricorda il tipo di cultura ermetica ma estremamente sapiente, tanto in voga nell’*entourage* romano di fine Quattrocento.

Il sogno di Polifilo rappresenta un percorso interiore che conduce verso la vera Sapienza, attraverso un viaggio onirico, tra stupori e paure, tra incanto e incubi, tra surreali architetture e inquietanti allegorie.

Buzzi concepisce l’organismo complessivo della sua città teatrale come qualcosa di analogo alle descrizioni del *Polifilo*, basandosi su almeno tre elementi caratterizzanti il romanzo: il significato simbolico degli edifici e degli elementi

33 «È curioso come certe ammirazioni giovanili ritornino a fiorire nella maturità e nella vecchiaia con rinnovato vigore. Ad esempio, la mia passione per il Poliphilo, che mi interessa molto soprattutto per le illustrazioni, silografie del primissimo cinquecento, che ho disegnato e studiato, oggi pare riviva e si sia incarnata, meglio dire impietrata nella mia barca, che potrei chiamare di Poliphilo». L’Isola di Citera rivive poi nelle architetture dell’Acropoli e del Teatro dell’Arnia, approdo e punto d’arrivo del viaggio iniziatico di Poliphilo, dopo il percorso ipogeico attraverso la bocca della balena fino ai pilastri di Poliphilo dove capeggia il verso “Amor Vincit Omnia”».

ornamentali; l'idea di un percorso che organizza i simboli secondo la progressione significativa di un'esperienza spirituale; il fatto che tale progressione sia affidata alla voce di un narratore-protagonista che, nel caso di Buzzi, è il narratore di quel "sogno in pietra" che è la Scarzuola. Percorrendo il suo teatro ci si immedesima nel protagonista del suo sogno, con simboli e allegorie che stimolano soggettivamente emozioni diverse. Come Polifilo segue un percorso logico che gli impone delle scelte per raggiungere il suo obiettivi, così avviene anche nella Scarzuola: non si tratta di un labirinto né vi è un percorso obbligato, vi sono solo un inizio e una fine. Vedere, percorrere e vivere ciò che sta all'interno è una scelta del protagonista, e ogni osservatore lo è. L'inizio per Buzzi è la Bocca di Giona, l'*incipit* della vita di ogni uomo, che vive nell'ignoranza se non mira alla Sapienza, che è rappresentata dall'Olimpo e dalla scala delle Sette Ottave che svetta su tutta la Scarzuola. Per raggiungere la Sapienza però vi è una sola strada e bisogna essere convinti di percorrerla: non è facile raggiungerla così come per Polifilo non è stato semplice ricongiungersi con la sua Polia. Vicino alla barca di Polifilo Buzzi realizza

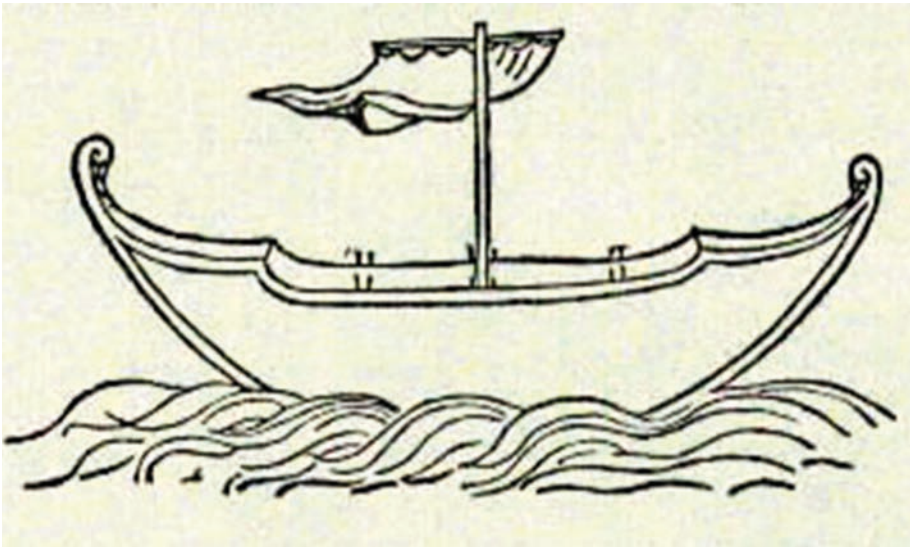


Fig. 17. Immagine da *Hypnerotomachia Poliphili*, p.291. Disegno della barca di Polifilo.



Fig. 18. L'Acropoli.

una piccola fontana dove colloca una clessidra retta da una struttura in ferro: come sempre il tempo rimane un tema a lui molto caro, e quella clessidra sta a indicare la caducità della vita. Di fronte alla fontana vi sono tre strade da scegliere, proprio come nel sogno di Polifilo; inoltre come l'innamorato dell'*Hypnerotomachia* si imbatte in irrazionali architetture, rovine e scenari onirici, così il visitatore della Scarzuola ritrova davanti a sé uno scenario surreale: una parte del Partenone, la Torre del Venti, il Tempio di Vesta, il Colosseo, l'Arco di Trionfo che tramite un sapiente gioco di prospettiva fanno sembrare quegli spazi immensi. Specchi d'acqua, torri e aperture mimetizzate che conducono nelle opposte scenografie, sembrano essere il motivo del coinvolgimento dello spettatore a una sorta di ascesi, di purificazione, dal basso verso l'alto, dalla Bocca di Giona all'Olimpo, nel percorso ideato da Buzzi nel suo Teatro per condurre l'anima dall'offuscante dominio dei sensi alla Sapienza.

Il complesso, i luoghi e gli spazi

Visitare la Scarzuola è forse l'unico modo per riuscire a comprendere in maniera (quasi) esaustiva il complesso itinerario che spesso, per volontà di chi l'ha progettata, confonde chi lo percorre. Buzzi, pur non avendo egli stesso chiaro da subito quale sarebbe stato l'articolarsi del microcosmo che si costruisce su misura, ci guida attraverso una successione di simboli che richiamano nella nostra mente immagini e significati che sfuggono all'intelletto e alla razionalità, e che non è facile cogliere se non osservando e analizzando la Scarzuola nell'insieme.

In realtà questo è vero solo in parte, in quanto i volumi che la compongono e il significato che racchiudono possono essere letti e interpretati anche individualmente, considerandoli avulsi dal contesto in cui si trovano, a livello metaforico e forse, anche se in misura minore, a livello spaziale. L'intero organismo, infatti, va letto nell'ottica di una concezione che lega fortemente dentro e fuori: da una parte la definizione dell'esterno vincola quella dell'interno – così tanti nuclei indipendenti vengono innestati in un perimetro esterno –, dall'altra è evidente il contrasto tra i due ambiti, tra gli ambienti di dimensioni

ridotte e talvolta scarsamente illuminati a cui si accede tramite piccole aperture e stretti passaggi, e l'esterno, ampiamente dominato dal verde, dalla luce e dalla natura. E ancora l'interno (pieno) può essere considerato un filtro verso il nuovo esterno (vuoto), rendendo la transizione esterno-interno un passaggio obbligato che offre molteplici suggestioni e infiniti spunti di riflessione.

Dall'esterno prende avvio il viaggio iniziatico in cui Buzzi conduce il visitatore e che svela l'importanza di alcuni elementi formalmente utilizzati nella progettazione della Scarzuola³⁴: assi, sfondati prospettici, studio del rapporto tra pieni e vuoti, che vanno compresi tenendo a mente che ogni scelta è sempre estremamente influenzata dall'eterogeneità di modelli culturali a cui Buzzi si rifà e allude continuamente.

Già l'accesso alla Città buzziana è fortemente connotato da citazioni dell'*Hypnerotomachia Poliphili*: si inizia dal giardino che la separa dal convento dove, presso il Ninfeo detto degli Antenati, sono collocate le tre porte che si presentavano davanti a Polifilo, ricreate con pergolati metallici in forme femminili. Scegliendo, al pari di Polifilo, la porta centrale, si giunge a una grande barca in pietra (la barca di Polifilo) che emerge da uno specchio d'acqua e domina tutto il complesso: sovrastante in grande Pegaso alato dalla struttura metallica, è un invito a intraprendere il viaggio³⁵.

Immediatamente ci si affaccia su un grande teatro all'aperto, il *Theatrum mundi*, intorno al quale si organizza e si incardina tutto il complesso. La vista digrada verso un'ampia cavea semiellittica e gradinata, con due palchi cilindrici

34 Buzzi riporta in un appunto del 4 agosto 1970 conservato presso l'Archivio della Scarzuola «Se tracerò la planimetria originaria e quello dello stato attuale e quella ideata per il futuro, si vedranno alcune mie INVENZIONI. Come ad esempio:

- l'asse creato per il teatro in quell'accento di valletta naturale che esisteva
- l'asse diagonale (e il rondò tripartito) del giardino;
- il ventaglio della Torre delle Api
- il nuovo ingresso con viale, pergolato, ecc., e l'uso delle pergole».

35 Al centro della barca si erge un grande padiglione ottagonale all'interno del quale era sistemato un letto di ferro battuto; l'ambiente era destinato infatti ad accogliere gli ospiti di maggior riguardo: ecco dunque che il simbolo più fortemente misterico tra quelli derivati dall'*Hypnerotomachia* ripiega nell'ironia e negli ambiti della vita mondana.



Fig. 19. Il Ninfeo degli Antenati e dell'ingresso con la sacra fonte di San Francesco nel Giardino di Poliphilo.



Fig. 20. La barca di Poliphilo.



Fig. 21. L'Acropoli.

ai lati, attorno ai quali si sviluppano le scale di accesso alla platea. Di fronte a quest'ultima la scena: un basamento tufaceo sovrastato da un elemento cilindrico su cui si apre un grande occhio che guarda la platea trasformando così, con un ironico rovesciamento di prospettiva, gli spettatori in attori³⁶. Ai due lati della scena, ma in posizione elevata e dominante, i due elementi forti e architettonicamente più significanti di tutto il complesso: a sinistra il Teatro delle Api, a destra l'Acropoli. Il Teatro delle Api, unico a essere coperto, presenta all'interno un doppio ordine di balconate lignee tra colonne in cemento armato e paraste

36 L'occhio indiscreto di Atteone, dietro cui si nasconde lo stesso Buzzi? Certamente l'ispirazione iconografica rimanda alla famosa incisione *Coup d'oeil du Theatre de Besançon*, di Claude-Nicolas Ledoux, che del resto Buzzi cita in un suo appunto. Però il simbolo dell'occhio e soprattutto dell'occhio alato è quello più ricorrente sia nella Scarzuola, sia in numerosi disegni di Buzzi: vedi l'articolo di Alberto Giorgio Cassani, *Migrazioni di un simbolo* (CASSANI 2004).



Fig. 22. Il Teatro all'Antica e l'Acropoli.

in legno in guisa di semicolonne corinzie. Attraverso "la porta del cielo"³⁷ si sale l'Acropoli buzziana costituito da una concentrazione di miniature architettoniche tra le più famose del mondo classico: il Partendone, il Colosseo, il Pantheon, il Tempio di Vesta, un arco di trionfo, una torre con campane. Entrambi gli elementi sovrastano il Teatro delle Acque, a forma di farfalla, a ridosso di un ambiente scandito da lesene in cui sono inserite delle rappresentazioni delle ore, sotto il quale è un grande prato, racchiuso da un percorso nel quale trova posto tutta una serie di architetture. È quasi come se esistesse un cuore centrale attorno al quale si sviluppa tutta una serie di vicende.

³⁷ Portale rinascimentale in pietra bianca sorretto da una Cariatide e da un Telamone, unico pezzo completamente originale del complesso, proveniente dal Palazzo di Diocleziano a Spalato.



Fig. 23. Interno del Tempio della Gigantessa e della Madre Terra.



Da un fianco del nucleo centrale prende avvio un percorso iniziatico che si sviluppa dall'alto della platea e che fiancheggia la Torre dell'Angelo Custode e del Tempo, il Tempio della Gigantessa e della Madre Terra e la Casa Capitello. Si giunge poi alla bocca della Balena di Pietra, evocazione del mito di Giona, una sorta di porta passaggio geminata su entrambi i lati. Attraversata questa, si percorre un viale scandito da lesene, che giunge alla Torre della Meditazione e della Solitudine, citazione alla *Colonne Détruite* nel *Désert de Retz*³⁸. Superata quest'ultima ha inizio la salita, la Scala della Vita, costeggiata da una doppia fila di colonne (i dodici pilastri di Polifilo), che scandiscono gli spazi nei dodici segni zodiacali. Al termine della salita si costeggia prima il Tempietto esagonale dedicato a Flora e Pomona³⁹, poi il Teatro delle Acque e poi ci si presenta alla vista il Tempio di Apollo, completamente in tufo, con la porta di accesso a conci sovrapposti ma disposti in maniera disordinata e con una porta in ferro. A pianta circolare e di dimensioni non grandi, è delimitato da un tamburo senza decoro sulla cui sommità è posto un fregio costituito da una sfera sormontata da una stella; al centro è un cipresso gigantesco, morto. Attraverso un portale con colonne ruinanti – citazione di Palazzo Te a Mantova –, e percorrendo un portico si arriva a un elemento di collegamento verticale di tre livelli, all'interno del quale si trova "la scala musicale delle sette ottave", costituita da una chiocciola metallica con pedata traforata; su ciascun gradino era teso un cavo di acciaio che urtato emetteva una nota musicale: salendo o scendendo si generava una armonia⁴⁰. La scala, leggera ed esile nella sua struttura, rappresenta la Torre di Babele; è avvolta da pareti vetrate schermate da una spirale di elementi metallici e termina con

38 In un'area vicino a Parigi il Gran Maestro delle Acque di Normandia, Francois Nicolas Henri Racine de Monville, arciere, ballerino, cavallerizzo, botanico, letterato, libertino, disegnatore e architetto, realizzò nel 1785 il *Désert de Retz*. Imperante la moda del fantastico, della cabala e dell'Oriente, questo luogo venne disseminato di una serie di diciassette costruzioni con caratteristiche variabili dal classicheggiante all'esotico. In prossimità dell'ingresso è la *Colonne Détruite* citata da Buzzi nella Scarzuola.

39 Flora dea della primavera, dei fiori, della gioventù, simbolo delle forze rigeneratrici della natura; Pomona dea dei frutti, degli orti e dei giardini.

40 Realizzata sullo stile degli *automata* rinascimentali, costituiva una geniale contamina-



Fig. 24. La scena del Teatro all'Antica e il Teatro dell'Arnica.

una cuspide di cristallo sulla quale è posta una grande stella di metallo. Essa funge da collegamento con il sovrastante complesso dell'Acropoli, sotto la quale sono presenti una serie di ambienti minori, mentre la struttura vetrata che la avvolge si innalza fino a emergere con la sua parte superiore a cuspide in mezzo alle costruzioni della stessa Acropoli, creando un evidente contrasto con l'aspetto massiccio e con il colore brunito della pietra e del tufo.

Numerosi sono i riferimenti e i modelli ai quali Buzzi si rifà e dai quali trae spunti. In primo luogo il rapporto natura-tempo, nel quale la prima non è intesa solo dal punto di vista decorativo ma anche vitale, costruttivo e distruttivo, in un continuo passaggio tra vita e morte, finito e non finito, in modo che sia il tempo a fornire la quarta dimensione. È questo il concetto cardine su cui sono stati realizzati il Tempio di Flora e Pomona e il Tempietto ottagonale nel

quale sono presenti delle concrezioni di frutta. Eternizzando la forma in materia si configura la quarta dimensione, il tempo, o meglio l'assenza di tempo. Il già citato *Hypnerotomachia Poliphili* è fonte di vari riferimenti. L'isola di Citèra, meta di Polifilo e Polia, che rappresenta l'Eden e in cui è presente un anfiteatro di verzura (il giardino dentro il giardino) è riconducibile al Teatro all'antica; la scelta da parte di Polifilo della porta centrale (quella della *Mater Amoris*) tra le tre degli indirizzi supremi della vita è riconducibile all'archetto presente nel giardino all'ingresso del vascello su un piccolo specchio d'acqua. Le architetture dell'Acropoli e il Teatro delle Api fanno rivivere l'isola di Citèra, approdo del viaggio iniziatico di Polifilo, ripercorribile attraverso la bocca della balena fino ai pilastri di Polifilo ove campeggia la scritta "*Amor vincit Omnia*". Il grande portale proveniente da Spalato riconduce alla Magna Porta che nell'*Hypnerotomachia* è l'accesso alla piramide.



Fig. 25. La della Torre di Babele e la scala musicale delle Sette Ottave.

L'insieme labirintico delle aperture ricorda invece le "Romette" che Pirro Logorio realizza per Ippolito II d'Este a Tivoli. Molti anche i rimandi a Villa Adriana – tra i quali il ninfeo e l'emiciclo –, alle architetture dei Giardini di Bomarzo, con le ampie bocche spalancate dei mascheroni. Sul fianco dell'Acropoli, grandi nicchie di tufo da cui fuoriescono massi e rocce, chiara citazione piranesiana.

L'apparato simbolico

«La simbologia della Scarzuola mi diverte un po', perché non la prendo troppo sul serio»⁴¹. Per sua stessa natura, il simbolo è il linguaggio delle verità che trascende la nostra intelligenza, mentre la parola è il linguaggio di quelle verità che la nostra intelligenza domina, poiché esiste proprio per dominarle. I simboli vengono prima sentiti, percepiti, come se avessero una vita e un'anima; solo in un secondo momento vengono interpretati, ma senza questo sentire non può avere luogo l'interpretazione. Il cammino dei simboli è pericoloso, perché facile e seducente, soprattutto per coloro che, dotati di una viva immaginazione, sono più predisposti a cadere in errore e a inventare storie per gli altri, creando falsi a volte innocenti, a volte un po' meno. «Non c'è niente di più facile che interpretare una cosa simbolicamente, persino più facile che interpretare profezie»⁴².

La Scarzuola potrebbe essere intesa un'opera, come potrebbe definirla Jacques Derrida, di "energia inesaurita", un'opera dal messaggio completamente e continuamente aperto, contrariamente a una visione di insieme che tende a considerarla come pura e assoluta presenza di rapporti spaziali messi in forma. Il concetto di Derrida potrebbe essere associato a quello sviluppato da Cesare Brandi⁴³, anche se il primo chiede al critico di vedere nell'opera più un discorso che una forma, mentre Brandi sembra chiedergli di vedere più una forma che un discorso. In realtà l'esigenza è la stessa: è un invito a non ridurre l'opera a un gioco di segni strutturati per lasciarla lievitare in tutte le sue determinazioni possibili. L'opera buzziana è un'esplicita messa in scena di

41 Appunto del 24 novembre 1966; Archivio della Scarzuola.

42 FERNANDO PESSOA. *Pagine Esoteriche*. Milano: Adelphi, 2001, pp. 59-60.

43 CESARE BRANDI. *Le due vie*. Bari: Laterza, 1967.

uno spazio artificiale e sorprendentemente allusivo, che da una parte prende forma come simulazione scenografica (un grande “Teatro all’aperto” come Buzzi la definisce) mediante l’assemblaggio irreal e irrazionale di oggetti eterogenei e decontestualizzati, dall’altra delinea gli spazi attraverso forme e materiali del mondo naturale dando vita a uno scambio continuo tra natura e artificio, tra vegetazione e architettura.

Il concetto di artificio nella pratica progettuale di Buzzi appare fortemente legato a una serie di significati profondi che vanno oltre l’architettura, che rivelano la meraviglia di mondi mai visti, dei quali è l’aspetto surreale a destare stupore più che l’armonia della concatenazione di volumi e la regola a essi sottesa (concetti propriamente architettonici). Ciò che si materializza nella mente di chi intraprende il viaggio in questi mondi, sia esso lettore o narratore, è un’eterotopia⁴⁴, un luogo aperto su altri luoghi, un luogo dell’altrove, sul quale proiettare il mondo o dal quale guardarlo, o dove compiere entrambi i gesti facendoli convergere poi in un’unica visione. Questa viene complicata e privata delle sue caratteristiche di immediatezza e naturalità ribaltando la percezione dello spazio, che non è ciò che appare ma ciò che comunica. L’eterotopia è la traduzione in termini spaziali reali di una forma simbolica, un luogo investito da significati e metafore che vengono ricreati/reinterpretati tramite l’architettura, la realtà oggettiva viene trasformata in un collage di culture e segni che ne fanno un luogo affascinante e irreal, in cui «l’occhio non vede cose ma figure di cose che significano altre cose»⁴⁵. L’occhio si sofferma sui dettagli, scruta nel fitto dei segni che rimandano continuamente a simboli e figure che appartengono al mondo dello spirito, apparentemente lontani dalla ragione. L’architettura assume importanza per quello che “contiene”, per quello che

44 Il filosofo Michael A.G. Foucault pone per primo la questione delle eterotopie, esprimendo il concetto nella prefazione de *Les mots et les choses (Une archéologie des sciences humaines)* (1966), che viene spiegato meglio successivamente, attraverso le due conferenze radiofoniche *Les utopies réelles ou “lieux et autres lieux”* (1966) e *Des espaces autres* (1967). Il termine indica quei luoghi reali, riscontrabili in ogni cultura di ogni tempo, strutturati come spazi definiti, ma, come li definisce Italo Calvino nelle *Città invisibili*, «assolutamente indifferenti» da tutti gli altri che vengono «al contempo rappresentati, contestati, rovesciati».

45 Appunto del 21 febbraio 1970, Archivio della Scarzuola.

viene sentito e percepito senza essere visto o udito. In quest'ottica la Scarzuola, luogo a tre dimensioni, cela e rivela allo stesso tempo di essere contenitore della quarta dimensione: l'interiorità, tanto reale quanto intangibile. La coesistenza tra realtà e interiorità trova un tramite nel simbolo, concretizzazione materiale e visibile che guida la mente verso il luogo delle idee. Pensata e realizzata come un percorso denso di immagini provenienti dalla mitologia e dai culti orientali, da richiami all'amore fisico e a quello platonico, è la metafora del sentire dell'autore che così descrive la ricchezza della sua opera: «Non mi stupisce tutto il Simbolismo di cui è scheletrita la Scarzuola perché mi viene da lontano, dalla mitologia, dall'Antico Testamento, dalla Religione, dalla cultura medioevale e rinascimentale giù giù (Borromini) fino all'età barocca, al Romanticismo delle Streghe, dei Sabba, alle guerre di Religione (sacro macello di Valtellina) non per nulla mi ha sempre interessato la [...] camera degli orrori del Buio, della notte, del Mistero, dell'Inconscio, dell'Ignoto, dell'arcaico, dei Maghi, degli orchi, delle streghe e delle fate. [...] alla Scarz. A rappresentare il mondo nel passato ancestrale senza storia, popolato di miti e di eroi, omerica più odissea che Iliade nella fanciullezza [...] di Omero e Senofonte, di Fedro (e di Esopo) di Sallustio o di Giulio Nipote, della storia greca e della romana e assiro babilonese dei Mondi Perduti»⁴⁶. La valenza simbolica della Città buzziana risulta fortissima già dal contrasto tra il suo isolamento geografico e la ricchezza di segni e figure. Il complesso si presenta agli occhi come un gioco postmoderno della fantasia, carica di un simbolismo accuratamente studiato. Si mostra come un insieme labirintico il cui percorso nasce da una preesistenza, e che non arriva mai a concludersi definitivamente. La Scarzuola può essere visitata non affidandosi al caso, ma accogliendo l'invito a compiere l'itinerario che Buzzi ci propone. Un itinerario non soltanto fisico ma, al pari degli antichi itinerari iniziatici, di per sé misteriosi e irrazionali, soprattutto interiore. Benché completamente rappresentato nella pietra, il simbolo talvolta ci sfugge e si sottrae a una motivata comprensione: lo si può cogliere intuitivamente più che motivarlo razionalmente. Ogni



Fig. 26. Cancelli di ingresso al Teatrum Mundi.

atteggiamento di seriosità è prettamente assente; al contrario, è possibile cogliere lo spirito di lieve ironia e il gioco intellettuale che aleggiano su tutta di continuo su tutta la creatura buzziana e ne costituiscono, per così dire, il profumo. È con questo spirito che vanno accolti anche i non pochi, veri o presunti, simboli massonici sparsi nel complesso. Buzzi concretizza quindi il suo viaggio onirico servendosi di incantevoli immagini che segnano lo spazio, il terreno e l'aria, con la consapevolezza che solo attraverso molteplici letture è possibile trarre il significato profondo dei suoi percorsi fantastici. Tutti i richiami culturali e i simboli presenti nell'itinerario iniziatico risultano troppo filtrati dall'io di Buzzi perché il visitatore, per quanto colto e consapevole, li possa razionalmente cogliere e spiegare. Lo stesso Tomaso credeva che «per spiegare i significati palesi, reconditi della mai impresa. [...] per la loro ermeticità, e per il fatto che forse non riuscirò a dichiararli al compimento dell'o-



Fig. 27. I simboli della Scarzuola. L'ape.

pera, nessuno, o pochissimi, capiranno le mie intenzioni: un certo mistero nei numeri, nei simboli che c'è sempre stato nell'architettura di tutti i tempi»⁴⁷. A questi simboli il successivo paragrafo si propone di dare la più esaustiva interpretazione.

Teatro

È il luogo centrale della Scarzuola, che tutta è teatro, è la vita di Buzzi. «Alla Scarzuola, salvo la parte sacra, il cui protagonista è Dio, con Madonna e Santi, tutto è un teatro e quando qualcuno (e sono molte persone) mi domandano quali spettacoli farò eseguire, posso rispondere che per me, il protagonista è il silenzio; è il creuse de l'homme (che non è il vuoto) e che i personaggi a riempire le scene varie sono spesso (oltre me stesso) gli operai, gli artigiani, i villici, e soprattutto i



Fig. 28. La bocca della Balena di Giona.

miei ospiti magari illustri: cosicché, invece delle regine e dei burattini, o dei grandi del teatro o delle eroine del teatro, o tiranni di cartapesta, ho personaggi veri, reali (anche regali) che recitano anche loro, sui palcoscenici del mondo, le loro parti, più di personaggi da tragedia, da commedia, da melodramma»⁴⁸.

Albero

Simbolo del legame tra la terra e il cosmo; si collega anche al simbolismo dell'asse del mondo, un mitico asse che congiunge terra, cielo e oltretomba.

Ape (Arnia)

Simbolo dell'operosità, dell'ordine della purezza; evita ciò che è impuro e vive



Fig. 29. Il Tempio di Apollo e il Cipariso.

del profumo dei fiori. Nell'immaginario degli antichi è vista come una messaggera alata del divino, a cui è affidato il compito di mediatrice tra il mondo terreno e quello degli dei.

L'ape sembra morire in inverno e tornare in primavera, motivo per cui veniva spesso associata all'anima, con un evidente richiamo ai concetti di nascita, morte, rinascita con allusione alla morte e alla resurrezione. Emblema della speranza e dello stesso Cristo nel Cristianesimo, talvolta è stata anche intesa come rappresentazione di eloquenza, intelligenza e poesia.

Atteone

Mitologico cacciatore educato all'arte venatoria dal centauro Chirone che, intento a cacciare, sorprende la dea Diana al bagno in compagnia delle Ninfe nella valle di Gargafia. Per punizione la dea lo trasforma in un cervo che viene

divorato dai cinquanta cani della sua muta, alle pendici del monte Citerone. La sua vicenda è stata analizzata e interpretata da diversi filosofi tra cui Giordano Bruno e, nella nostra epoca, da Pierre Klossowski.

Balena

Simbolo del buio abissale e ambivalente che bisogna attraversare per giungere alla luce. Nella Bibbia inghiotte Giona, gettato in mare perché sottrattosi all'incarico divino di predicare a Ninive. Nel ventre della balena, Giona prega il Signore e dopo tre giorni e tre notti viene rigettato dal cetaceo sulla terra. Per questo motivo, esotericamente, il ventre è inteso come luogo della morte e della rigenerazione, l'oscurità da cui l'iniziato deve emergere per rinascere a nuova vita. Segna l'inizio vero e proprio del percorso di iniziazione, la nascita dell'uomo, il suo ingresso nella vita terrena. Un percorso che apre alla conoscenza e che porta alla Sapienza, per raggiungere la quale bisogna essere disposti ad affrontare un percorso complesso per la coscienza interiore, che porta a mettere in discussione sé stessi, ponendosi domande che stimolano importanti riflessioni.

Ciparisso

La mitologia greca ci propone due differenti interpretazioni di questa figura simbolica. Nella prima Ciparisso, figlio dell'eroe Telefo, mentre caccia uccide inavvertitamente il suo cervo preferito e sprofonda in una disperazione inconsolabile; per il dolore viene trasformato in cipresso. Nella seconda è un giovane cretese di straordinaria bellezza, amato da Apollo; per sfuggire alle attenzioni del dio si rifugia sul monte Casio, dove viene mutato in cipresso.

Cometa

Simbolo che richiama la capacità di collegarsi con l'energia del proprio centro interiore. Si collega alla concezione dell'universo propria della religione, che in Nepal viene rappresentata attraverso gli *stupa* (monumenti che custodiscono ceneri o reliquie di santi, testi sacri, statue di venerati maestri) di Bodhnath e Swajambunath, raffiguranti gli occhi di Buddha rivolti in ogni direzione.



Fig. 30. La Torre di Babele e la scala musicale delle Sette Ottave.



Fig. 31. Il Terzo Occhio.



Cubo

Simbolo di ciò che è solido, stabile, immutabile, a volte anche dell'eternità. Solido regolare con sei facce uguali, otto vertici formati da angoli triedri e dodici spigoli, aggiunto a sé stesso infinitamente può colmare tutto lo spazio senza soluzione di continuità. Per Platone rappresenta l'elemento fondamentale della Terra.

Deucalione

Figura mitologica, figlio di Prometeo e Climene o Celeno, sovrano di Ftia, in Tessaglia. Quando Zeus decide di sterminare con un diluvio la razza umana, degenerata e colpevole, solo Deucalione e sua moglie Pirra si salvano per la loro pietà. I due salgono su un'imbarcazione e fluttuano sulle onde per nove giorni, fino ad arenarsi sul monte Parnaso. Consultato l'oracolo del santuario di Temi (che sarebbe divenuto in età storica l'oracolo di Delfi) per avere indicazioni su come ricostruire la razza umana, la dea ordina loro di coprirsi il capo e di gettarsi alle spalle le ossa della madre. Deucalione e Pirra pensano di aver interpretato correttamente quanto suggerito gettandosi dietro le spalle delle pietre, rappresentazione delle ossa della madre terra: da quelle gettate da Deucalione nascono gli uomini, da quelle gettate da Pirra le donne. Dopo avere in tal modo ripopolato la terra, i due scendono dal Parnaso e generano, tra gli altri, Elleno, Anfizione, Protogenia.

Flora

Dea dei fiori, dei giardini, della primavera.

Giardino di Citèra

Meta e traguardo del viaggio di Polia e Polifilo attraverso le avversità, rappresenta il paradiso dell'Eden. All'interno dell'isola è contenuto un anfiteatro di verzura (un giardino dentro il giardino) nel cui disegno ricorre frequentemente il numero 7, numero planetario e della progressione platonica.

Labirinto

Elemento che assume un doppio significato a seconda della sua connotazione spaziale. Se concentrico, indica l'elevazione verso l'alto e la salvezza

ritrovata, un po' come una spirale schiacciata a terra; se contorto allude all'asperità e all'accidentalità che comporta la vita per accedere alla perfezione.

Obelisco

Monumento egizio di base quadrangolare, per lo più monolitico, dotato di significato religioso, politico, storico, etico. Qualche studioso ha voluto intenderlo anche con una sorta di gnomone per indicare le ore solari. Altri vi hanno visto un monumento sepolcrale, simbolo della sopravvivenza dell'anima dopo la morte e della sua graduale elevazione.

Occhio

Simbolo strettamente connesso alla luce e immagine simbolica della visione spirituale; si pensi alla tradizione indù e a quella buddhista, nelle quali si considera il "terzo occhio" come figura in grado di vedere tutto nella simultaneità dell'eterno presente.

Occhio destro

Talvolta assimilato all'attività, al futuro, al sole, in contrasto con l'occhio sinistro che rappresenta la passività, il passato, la luna. Nella Bibbia è simbolo di onniscienza e onnipresenza divina. Nella rappresentazione massonica l'occhio destro è inscritto in un triangolo isoscele avente gli angoli rispettivamente di 108° al vertice e di 36° ciascuno alla base (da cui la caratteristica immagine del "delta massonico").

Occhio alato (o occhio volante)

Con Terzo Occhio nelle tradizioni esoteriche orientali si intende il centro energetico situato sopra la parte centrale fra i due occhi fisici, all'incirca fra le sopracciglia. Quando è aperto e sviluppato, abilita al sesto senso, all'intuizione o in generale alla percezione dei fenomeni extrasensoriali e sottili. Viene chiamato anche sesto chakra o Ajna⁴⁹. La ripetizione maniacale dell'or-



Fig. 32. Pegaso.

gano della vista, collocato in luoghi che segnano un passaggio, ovvero una sorta di iniziazione di un percorso interiore, è da leggere soprattutto in chiave esoterica. Esso ricorda che è necessario avere sempre una visione della vita che va oltre i limiti dei nostri organi di senso, per avere una percezione estesa della realtà⁵⁰.

chio. Macro edizioni, 2003.

50 Il grande occhio posizionato nel *Teatrum Mundi* ne è un esempio. Dalla platea si ha l'illusione che l'interno di quell'occhio sia solo uno specchio che riflette tutto ciò che sta intorno, aumentando così le illusioni prospettiche. In realtà quella pupilla è una finestra *bow window* costituita da un vetro specchio che permette di avere una seconda vista prospettica: quella dall'interno che mostra ciò che accade lungo le gradinate e gli eventuali spettatori in platea. Ma tutto ciò non è un semplice oggetto di voyeurismo ma ha un significato più profondo. Quella pupilla rappresenta il punto da cui guardare il mondo. «La vista vera delle cose non la si ha guardando il teatro, ma guardando dal teatro: quello stesso visitatore che si affaccia sull'anfiteatro e guarda

Pegaso

Cavallo alato della mitologia greca, figlio di Medusa – una delle tre Gorgoni, in origine bellissima, che ebbe i capelli trasformati da Atena in serpenti come punizione per gli amplessi avuti con Poseidone proprio nel tempio a lei consacrato; viene decapitata da Perseo e dal sangue del suo collo reciso nascono Crisaor e Pegaso – e Poseidone – tra le divinità più importanti dell'Olimpo greco, dio dei terremoti, dell'acqua e del mare, spesso raffigurato su un carro con un corteo di animali marini. Suoi attributi sono il tridente, il cavallo, il delfino –. Avrebbe fatto scaturire con un colpo di zoccolo la fonte Ippocrene, consacrata alla Muse e pertanto è ritenuto simbolo della creatività poetica. Catturato da Bellerofonte, riesce a disarcionare il mitico eroe che pretendeva di ascendere al cielo per vedere da vicino il consesso degli dei. Bellerofonte precipita nella "pianura dell'errante" mentre Pegaso prosegue la corsa verso il cielo dove viene trasformato in costellazione. Nell'arte romana compare nei contesti funerari come simbolo di immortalità.

Piramide

Elemento che rimanda alla leggendaria montagna primordiale sulla quale sarebbe nata la vita. Considerata dagli Egizi come il fulcro dell'energia spirituale,

giù, all'edificio e allo spazio scenico, scopre immediatamente d'essere uno spettatore non già soggetto ma oggetto alla vista. Uno spettatore trafitto dallo sguardo del grande occhio che si spalanca proprio al centro dell'alto fronte dell'edificio che domina l'orchestra e sostiene il palcoscenico»; Appunti da Archivio della Scarzuola. Ripreso da un'immagine di Leon Battista Alberti che tanto "fulmina" Buzzi tanto da farla propria, adottandolo come sua impresa e come sua possibile "firma" («Se firmassi i miei disegni (o i miei quadri) sempre con l'occhio volante?»; Archivio della Scarzuola). L'occhio alato viene riprodotto da Tomaso fedelmente in un disegno e reinterpretato poi innumerevoli volte, in fogli volanti e quaderni, declinandolo secondo molteplici e differenti versioni: occhio alato che lacrima, occhio alato col motto "Quid Tum" all'interno della scena dell'Acropoli, occhio volante sopra un paesaggio architettonico, occhio "ledouxiano", occhio pieno di occhi, occhio con raggi, occhio con cometa, due occhi sormontati da due ali e da una cometa, stelo con due occhi alati e un vaso antropomorfo, studi di occhio alato con simboli massonici, studio con il "compasso alato", occhio alato colpito da una freccia, occhio alato circondato da occhi, occhio alato colpito da frecce, occhio alato che riflette le architetture, occhio alato tra due compassi inserito nella balaustra della scala del Sapere nella Torre di Babele. Sull'occhio alato di Buzzi, rimandiamo ancora una volta all'articolo di CASSANI 2004.

era genericamente orientata verso il sole, in modo che i raggi potessero illuminarla direttamente; non a caso nella cultura egizia la divinità solare tutelava il passaggio dal mondo umano a quello divino. Il vertice costituisce il punto d'incontro tra i due mondi, uno collegato alla razionalità e l'altro al magico. Per gli alchimisti, invece, simboleggia la sintesi dei quattro elementi (acqua, aria, terra, fuoco).

Pomona

Divinità protettrice dei raccolti, in particolare degli alberi da frutto.

Scala a chiocciola

Rappresenta un'ascesa verso diversi stati dell'essere. La sua salita comporta un'ascensione che non si compie verticalmente, come nella scala normale, ma secondo le curve dell'elica che si avvolge attorno a un asse.



Fig. 33. La scala musicale delle Sette Ottave.



Fig. 34. I simboli della Scarzuola. Occhio alato (o occhio volante), occhio, squadra e compasso.

Spirale

Estensione ripetuta del punto d'origine, indica la continuità ciclica progressiva, il movimento che si prolunga all'infinito lungo un asse, il riprodursi incessante della vita attraverso i cicli e le generazioni, l'elevazione nella perfezione. Il giro in senso circolare allude al progresso verso l'alto⁵¹.

Squadra e compasso

Chiaro riferimento alla tradizione massonica. La combinazione dei due elementi indica la congiunzione del cielo (il cerchio, dato dal compasso) con la terra (la squadra), cioè la perfezione. La squadra simboleggia la terra e, poiché può disegnare angoli retti, allude alla rettitudine; il compasso, in quanto strumento dell'intelletto che crea pianificando, è simbolo dell'energia creatrice ma anche di equità, temperanza, verità. A seconda della reciproca posizione dei due oggetti si delineano significati e messaggi differenti: l'apertura del compasso di 90° (in corrispondenza con la squadra) indica l'equilibrio tra spirito e materia; la squadra posta sopra il compasso significa il controllo dello spirito per mezzo della materia; viceversa (il compasso sopra la squadra) rappresenta il controllo della materia per mezzo dello spirito.

Torre

Simbolo di potere ma anche del superamento della quotidianità. Essendo uno spazio chiuso, allude anche alla verginità, al pensiero filosofico e alla meditazione.

Torre dei Venti

Monumento ateniese di forma ottagonale, caratterizzato da un fregio con un bassorilievo in cui erano rappresentate le figure simboliche dei venti, ciascuno dei quali era accompagnato da una meridiana (Borea era il vento del nord,

51 Alla Scarzuola non esiste un percorso, non esiste un progetto, una pianta, un tracciato, un unico ingresso o un'uscita esclusiva: Buzzi non li ha previsti. Tuttavia, seguendo un tracciato ideale, è visibile un percorso che si riavvolge su sé stesso e mostra il suo opposto, il suo contrario, il rovescio dei significati acquisiti, in una spirale infinita.

Euro dell'est, Noto del sud, Zefiro dell'ovest). Sul tetto, un tritone-banderuola indicava la direzione delle masse d'acqua.

Il numero 8 è uno fra i simboli più antichi: è il numero della Torre dei Venti ateniese, della rosa dei venti, dei petali del loto e perciò, nella terminologia buddista, dei sentieri della Via.

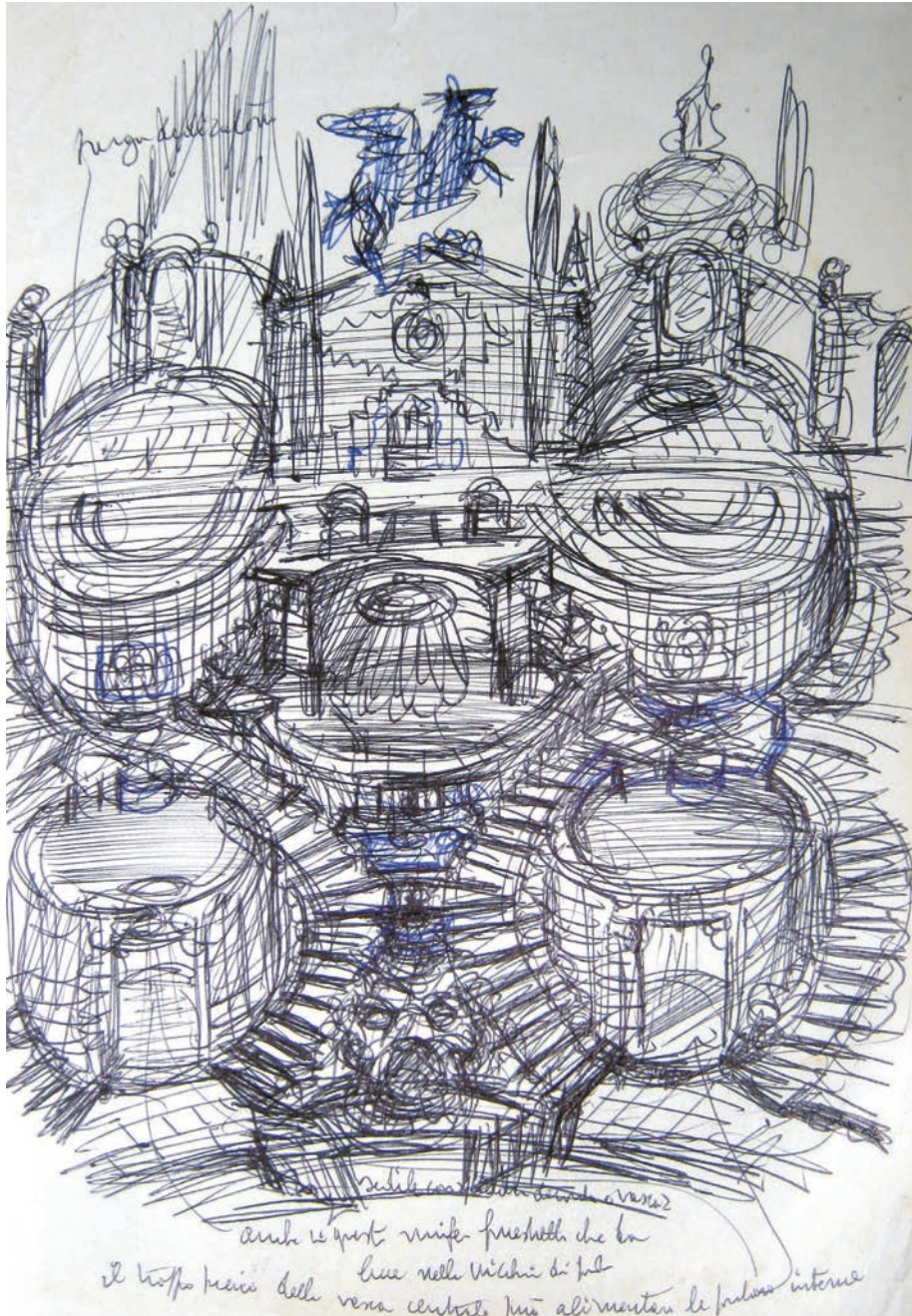


Fig. 1. Tomaso Buzzi, schizzoprogetto della cavea del Teatro all'Antica e Pegaso.

3. Lo "schizzoprogetto" della Scarzuola

Il disegno rende visibile la visione stessa

Maurice Merleau-Ponty

Tomaso Buzzi, come in genere accade ai grandi architetti, era senza dubbio un ottimo disegnatore. La sua capacità in questo campo era fuori dal comune, come testimonia la numerosa collezione di disegni oggi conservati presso l'Archivio della Scarzuola. Buzzi esprimeva la sua grande capacità espressiva manifestando pensieri e idee con disegni sempre carichi di significato. I suoi amici ricordano che era solito mettersi nelle tasche laterali del cappotto due taccuini e che riusciva a disegnare contemporaneamente con la mano destra e con la sinistra. Annotava, registrava e disegnava ogni cosa. Egli considerava il disegno lo strumento imprescindibile per conoscere la realtà e attraverso il quale fermava impressioni e sensazioni, per poi elaborarle successivamente in una nuova luce.

Nell'osservare i disegni di Buzzi si riesce a rileggere la testimonianza di una visione totale dell'idea della Scarzuola che precede tutte le singole visioni degli spazi: le architetture nei fogli non sono enti singoli bensì elementi che nel loro mostrarsi e al contempo occultarsi permettono la visione e la comprensione totale dell'opera ai profani; queste le parole di Merleau-Ponty: «Luce,

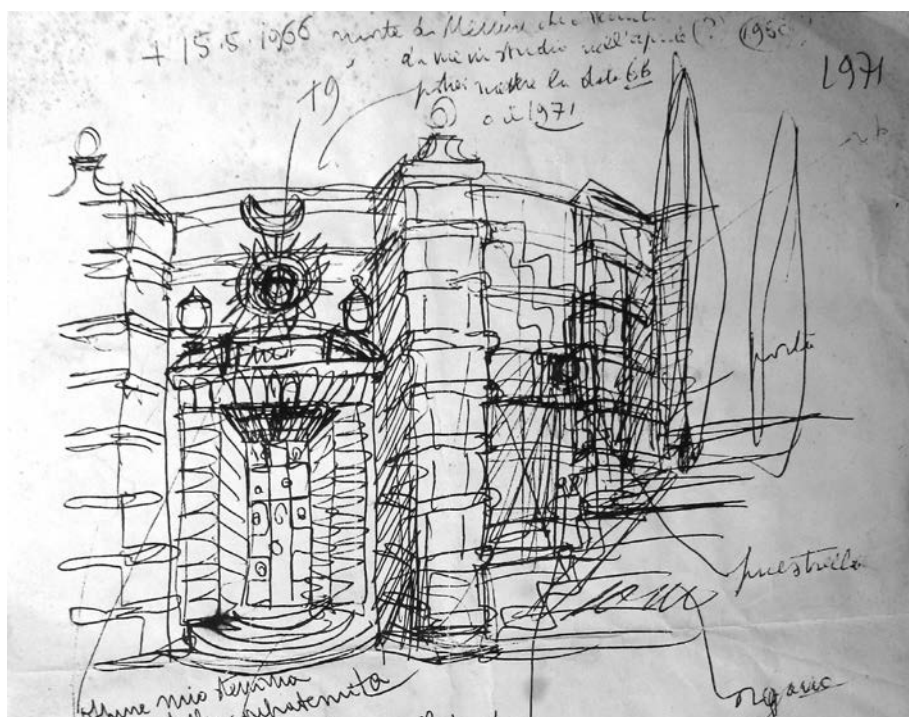


Fig. 2. Tomaso Buzzi, schizzoprogetto dell'ingresso al Tempio di Apollo.

illuminazione, ombre, riflessi, colore, tutti questi oggetti della ricerca non sono esseri propriamente reali; hanno solo un'esistenza visiva, come i fantasmi. Stanno sulla soglia della visione profana: generalmente non vengono visti. Lo sguardo del pittore [architetto] li interroga per sapere come possano far sì che esista all'improvviso qualcosa e proprio quella cosa, [...] per farci vedere il visibile»¹.

La struttura grafica che Buzzi utilizza passa ovviamente attraverso una costruzione cartesiana, come modello tridimensionale dello spazio², che si basa

1 Maurice Merleau-Ponty. *L'occhio e lo spirito*. Trad. it. di Anna Sordini. Milano: SE, 1989, pp. 24-25.

2 La spazialità non è per Buzzi soltanto un insieme di distanze misurabili tramite un sistema di coordinate passibili di sola comprensione numerica, ma il travalicamento della geometria euclidea che permette all'intelletto di cogliere le geometrie "altre" dello spazio: egli pretende,



Fig. 3. Tomaso Buzzì, schizzoprogetto dell'ingresso dell'Acropoli.

sull'astrazione intellettuale delle dimensioni: «le dimensioni sono prelevate dai differenti sistemi di misura su un'unica dimensionalità, un essere polimorfo, che le giustifica tutte senza essere espresso completamente da alcuna. Cartesio aveva ragione di liberare lo spazio. Il suo torto era di farne un essere totalmente positivo, al di là di ogni punto di vista, di ogni latenza, di ogni profondità, senza alcuno spessore reale»³.

Tomaso ha imparato a disegnare sulle corriere che percorrevano la tratta verso la Valtellina e la Svizzera che spesso utilizza per spostarsi. Durante i suoi viaggi ridisegna con pochi tratti, ma con grande abilità, ciò che più lo colpisce, unendo la velocità della mano a un occhio attento a cogliere immediatamente

attraverso le sue rappresentazioni, di totalizzare lo spazio da lui pensato e renderlo fruibile agli altri.

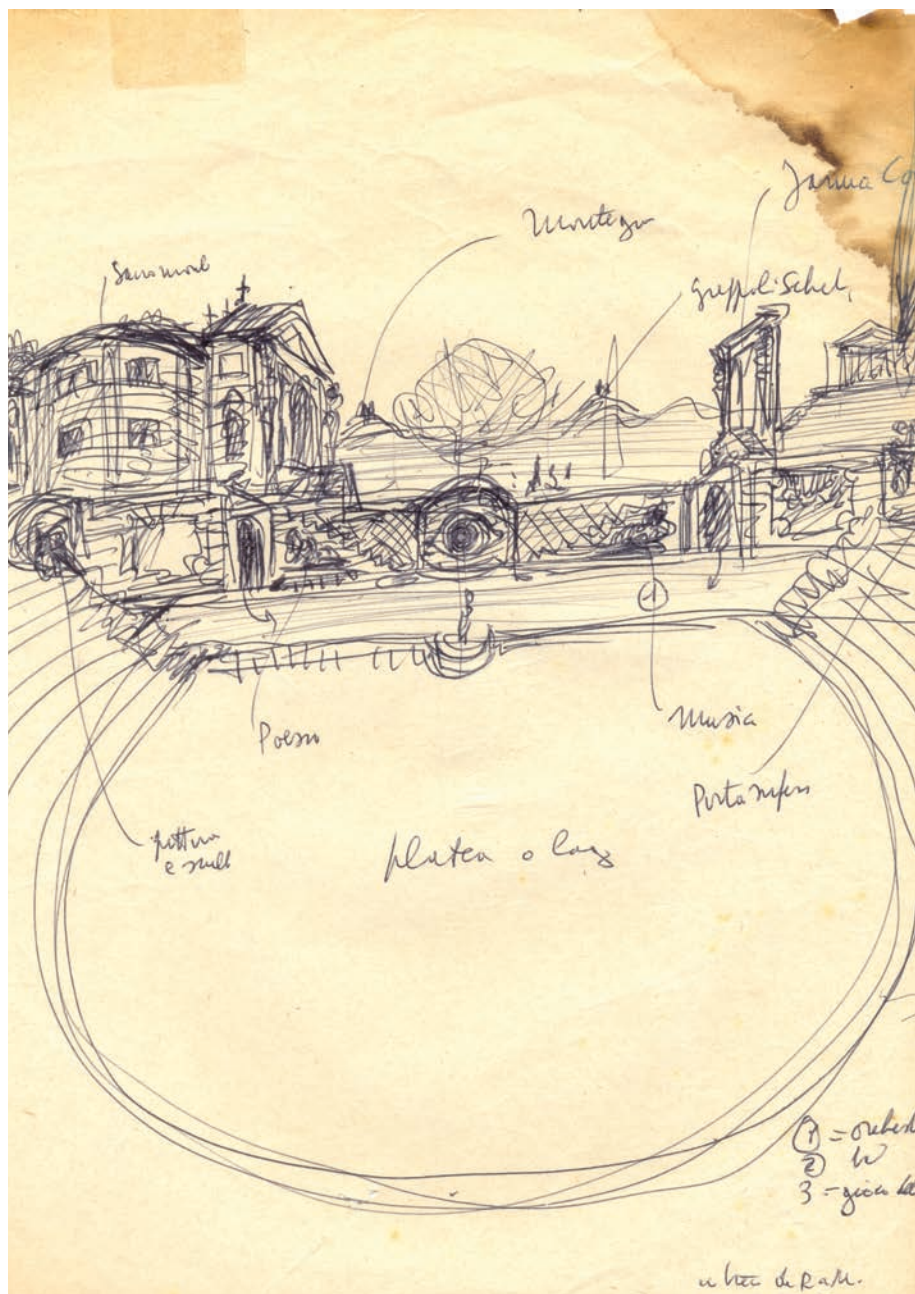


Fig. 4. Tomaso Buzzi, schizzoprogetto della scena del Teatro dell'Arnia, del Teatro all'Antica e dell'Acropoli



Fig. 5. Tomaso Buzzi, schizzoprogetto. Dettaglio di Pegaso.

e riportare correttamente i rapporti proporzionali che governano la realtà da lui osservata. Non è un caso che il suo simbolo per eccellenza sia l'occhio. Anche per i suoi progetti, Tomaso Buzzi è solito eseguire un numero infinito di elaborazioni grafiche disegnando sempre diverse soluzioni progettuali e proponendo decine di varianti all'ipotesi iniziale. Il disegno è per lui uno strumento, al pari se non addirittura superiore alla parola, che viene usato e strumentalizzato per la conoscenza e lo sviluppo dei progetti e mediante il quale comunica con i suoi committenti.

La compulsione verso il disegno trova corrispondenza nelle caratteristiche che contraddistinguono le sue elaborazioni grafiche, sempre piene di dinamismo e frenesia, ricche di appunti e osservazioni, e in cui ritorna quel concetto di "non finito" che permea la realizzazione della Scarzuola. Osservando i suoi disegni si riesce a cogliere l'evoluzione del costruito, le cui variazioni, presen-

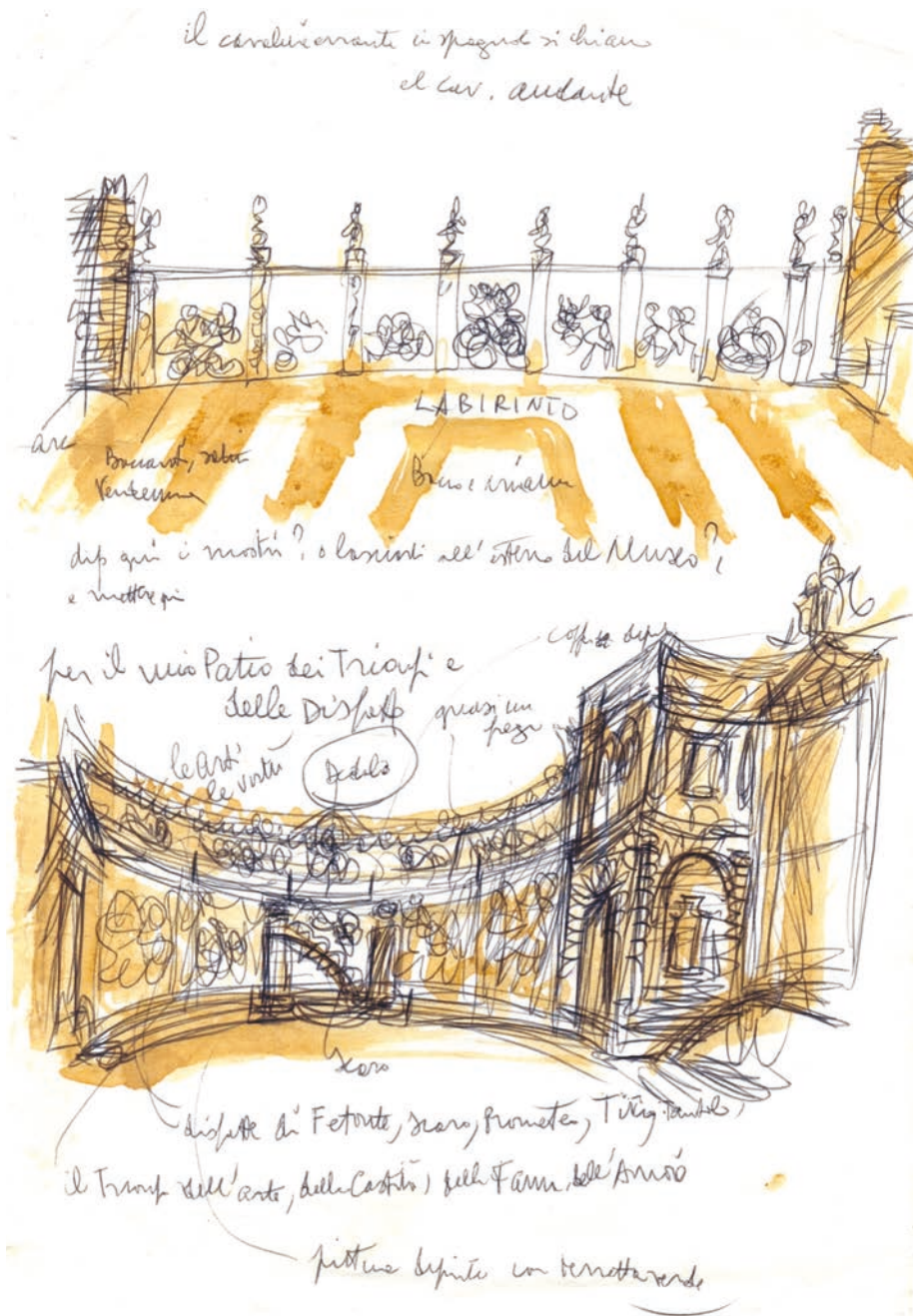


Fig. 8. Tomaso Buzzì, schizzoprogetto. Studio di alcuni dettagli.

tate con diverse tecniche e con diverse scale di rappresentazione, sono il solo elemento guida nella realizzazione delle architetture da lui progettate. La stessa costruzione dell'organismo è per lui in continuo divenire, senza un progetto compiuto alla base; gli operai erano costretti a lavorare facendo i conti con la totale assenza di disegni esecutivi, basandosi su un "disegno-non disegno" e seguendo costantemente le indicazioni orali dell'architetto, essenziali per comprendere le sue rappresentazioni concettuali, simboliche o analitiche, ricche di metafore, e comunque mai definitivamente complete. Con il disegno vengono espresse soluzioni ai problemi che di volta in volta si incontrano, o proposte delle aggiunte rispetto all'idea originaria dell'intero organismo.

Se si considera la complessa consistenza dei disegni preparatori, che in gran numero e su svariati supporti e dimensioni affollano l'archivio di Buzzi, si ha un riscontro quasi puntuale su quanto finora asserito. Lo "schizzoprogetto" definisce tutto il percorso progettuale assoggettando al suo interno tutta la fase preparatoria-concettuale-esecutiva⁴ non prescindendo mai dai riferimenti culturali che fanno parte della vita dell'architetto.

Osservando i disegni e la realizzazione della Scarzuola, appare evidente il complesso dei debiti di Buzzi verso autori e architetture che spaziano dall'antichità al neoclassicismo⁵. I riferimenti più evidenti sono al Palladio, da cui eredita la scala "esagerata" e grazie alla quale capovolge le forme e le estremità variandone i codici⁶. Altri riferimenti sono Piranesi e Giovanni Battista

4 Una particolarità è l'assenza di disegni esecutivi: forse perché la progettazione rigorosa avrebbe fermato il tempo, mentre per Buzzi la progettazione, come la realizzazione, dovevano intendersi come un continuo non finito. Il disegno esecutivo era superfluo in quanto a questo avrebbe provveduto il rapporto diretto e continuo del progettista con gli artigiani.

5 Tomaso ha costruito il suo immaginario architettonico disegnando oltre alle rappresentazioni dei trattati di architettura ereditati dal prozio, tutte le architetture che incontrava nei suoi viaggi. Questo avviene sin da molto giovane quando suo padre, mancato ingegnere ma abile disegnatore, gli insegna l'arte del disegno d'architettura che Buzzi porterà a livelli di straordinario virtuosismo.

6 Buzzi ci ricorda questi testi di formazione «Architettura: il Serlio, il Palladio, il Vignola, il Gallacini, il padre Pozzo sulla prospettiva, l'Accolti – il Bibbiena (esiste il trattato) – vecchi libri di architettura, su San Pietro, sui Palazzi Romani, sui Palazzi Genovesi (del Rubens), i volumi sulle fabbriche più cospicue di Venezia" (tre mezzi fogli volanti pinzati

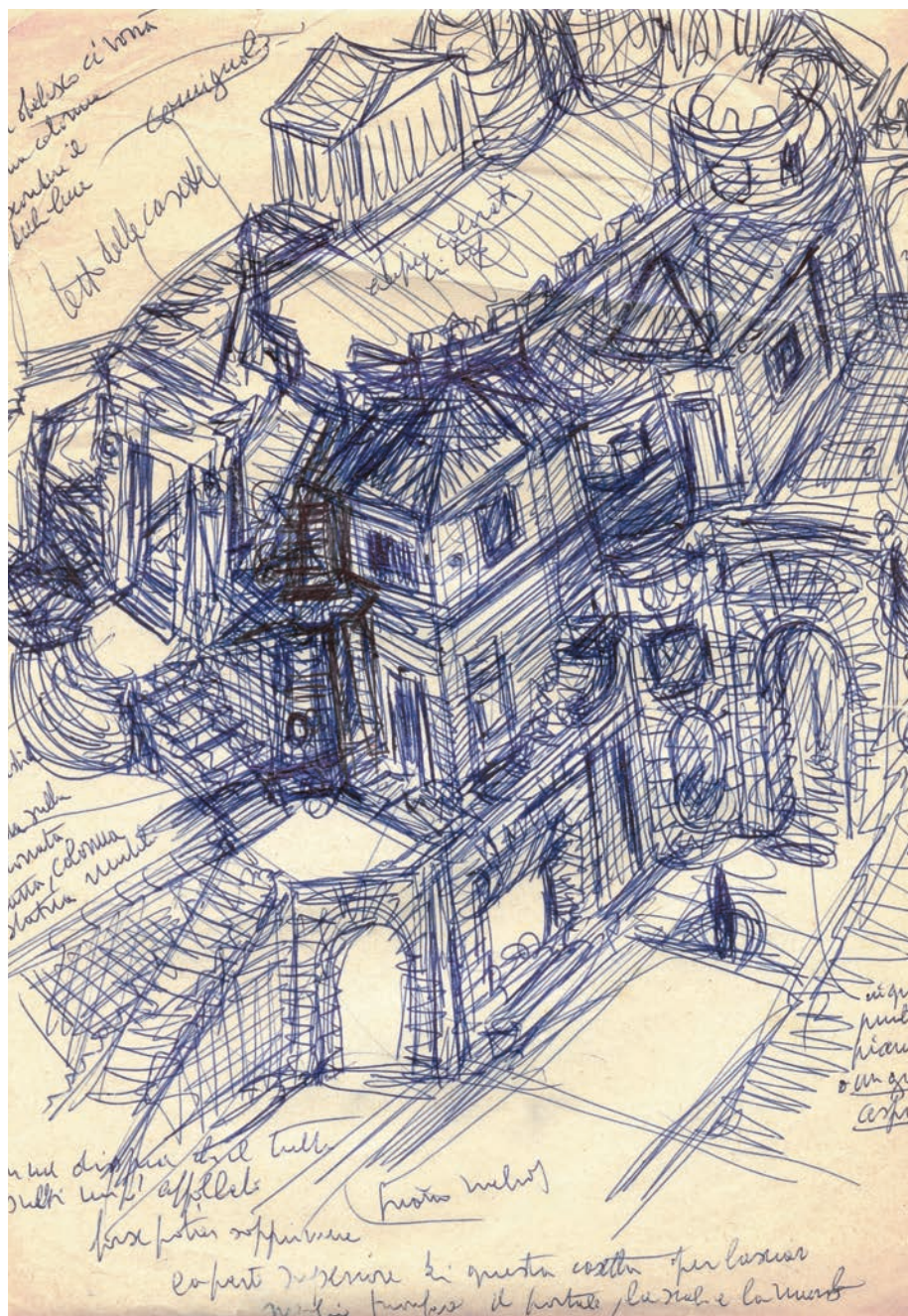


Fig. 10. Tomaso Buzzi, schizzoprogetto dell'Acropoli.

Tutte queste reminiscenze compaiono nei suoi schizzi dove, oltre alle architetture realizzate, trovano spazio immagini derivanti dalla fantasia e frutto di reminiscenze culturali nella migliore tradizione manierista, di volumetrie juvarriane e di riprese del Barocco e del Rococò. Un atteggiamento architettonicamente eclettico, in cui frammenti della storia dell'architettura vengono assemblati e slittati. Tutte le architetture si materializzano all'interno della sua immaginazione e vengono riproposte in nessi sintattici continuamente ricodificati.

Nei disegni della Scarzuola riscontriamo un'opera caratterizzata da un carattere astrattivo e combinatorio in contrapposizione alla mnemotecnica classica, dove le forme vengono realizzate con atteggiamento tassonomico. Osservando la realizzazione, ci troviamo di fronte a una sovrabbondanza di eventi e oggetti all'interno di una classificazione/organizzazione di forme architettoniche, in un *continuum* di suggestioni emozionali e percettive come solo l'architettura può inscenare.

In questo insieme di antinomie elementari, di nuclei tematici, di moltitudini di architetture declinate nelle forme e misure di un catalogo inesauribile, di infinite accumulazioni e soluzioni spaziali e volumetriche, l'analisi dei disegni di Buzzi è certamente uno tra i migliori modi per la comprensione della Città buziana. Essi lasciano intuire come non vi sia stata una concezione creativa unitaria e totale ma piuttosto un'intuizione originaria del progetto, che legittima l'iniziale impressione di caos che si coglie a uno sguardo di insieme del complesso. I suoi schizzi mostrano la forza con cui egli percepisce lo spazio e la velocità con cui riesce a rappresentarlo, più per rendere in modo suggestivo le sue idee che per rappresentare gli oggetti con la precisione geometrica necessaria per la realizzazione del manufatto.

Il segno è sempre nervoso e mai pulito, ma in compenso assai espressivo, frutto dell'immediatezza e della spontaneità del momento creativo; Buzzi tende sempre a ripassarlo e rafforzarlo quasi nell'intento di fortificarlo e controllarlo al meglio. La produzione grafica è costituita per lo più da disegni realizzati a matita ma anche a penna, blu, nera o (più raramente) verde, spesso a tecnica mista, e l'uso di colori e pennarelli carica i disegni di una forte componente



Fig. 11. Tomaso Buzzi, schizzoprogetto dell'Acropoli.

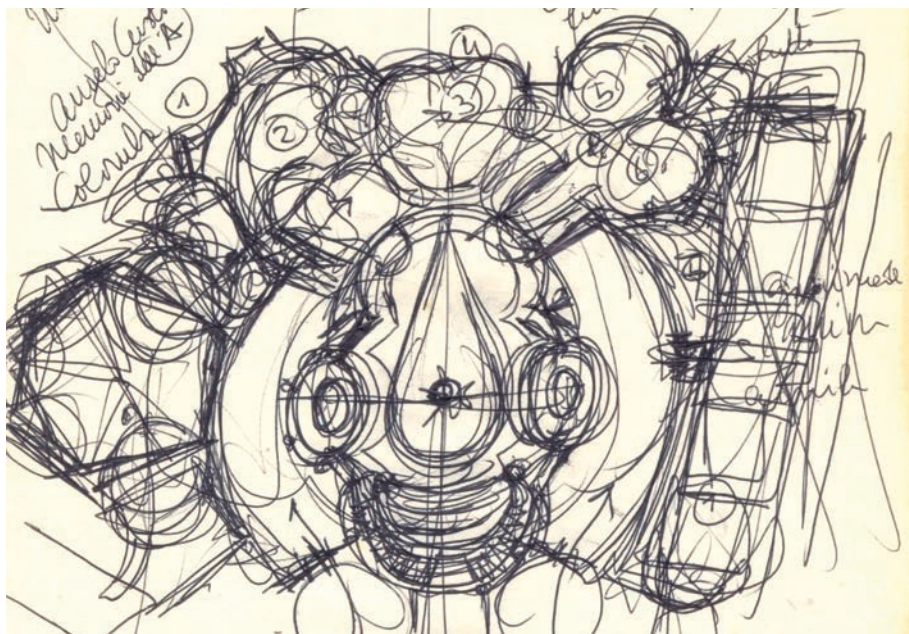


Fig. 12. Tomaso Buzzi, schizzoprogetto. Studio planimetrico.

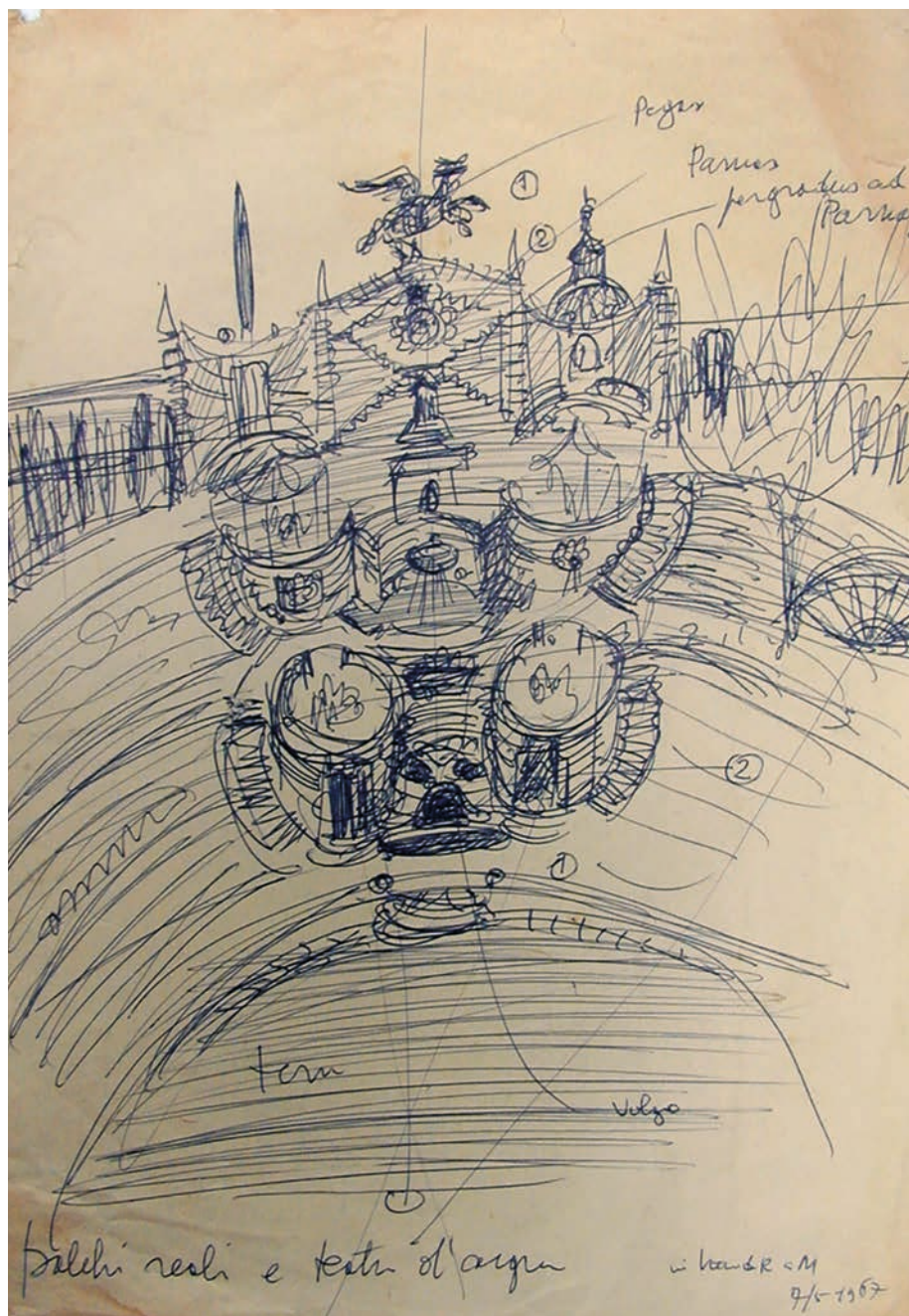


Fig. 14. Tomaso Buzzi, schizzoprogetto. La cavea del Teatro all'Antica e Pegaso.

comunicativa. Per la maggior parte si tratta di rappresentazioni prospettiche e in misura minore di rappresentazioni in pianta, prospetto e assonometria, il cui contenuto risulta poco esplicativo dal punto di vista architettonico ma illuminante se considerato sotto il profilo concettuale.

La rappresentazione del dettaglio è ridotta al minimo e gli esecutivi assenti, forse perché avrebbero in qualche modo "fermato" la progettazione, attività che Buzzi considera come un "continuo non finito".

La miriade di disegni della Scarzuola costituisce quasi un diario per immagini della sua vicenda costruttiva, che fa da *pendant* a un altro diario, formato dall'infinità di appunti estemporanei e nervosi tracciati sui più diversi fogli e foglietti. Anche questi non hanno mai preso la forma di un vero e proprio diario compiuto, forse auspicato ma mai realizzato.

La lettura dei disegni di Buzzi avviene forzandone in qualche modo la spontanea occasionalità; essi possono infatti essere analizzati secondo due piani di lettura: un primo rimanda alla fase concettuale la cui rappresentazione è costituita da disegni esclusivamente in pianta, composti per aggregazione di forme geometriche essenziali e con forte senso dell'assialità; l'altro concerne la rappresentazione definitiva, costituita da un'abbondante produzione grafica sotto forma di prospettive, assonometrie e da poche rappresentazioni in prospetto. Questa dicotomia trova un'evidente corrispondenza nel rapporto esterno-interno, nel modo in cui Buzzi concepisce la Scarzuola e nel messaggio che vuole lasciare: un recinto entro il quale si articola una serie di nuclei indipendenti, ognuno con un significato che può essere compreso anche astraendolo dal contesto in cui si trova.

Le rappresentazioni in pianta sono sempre parziali, relative a singoli elementi, poco esplicative dal punto di vista architettonico ma fondamentali per spiegare le continue metafore nascoste dietro ai volumi in pietra della Scarzuola, in cui esterni e interni sembrano raccontare cose molto diverse. Emerge il suo interesse per la ricerca di assialità, la compenetrazione di volumi, l'intersezione tra diversi spazi e contemporaneamente la definizione degli ambiti, riproposti su fogli di carta attraverso vari punti di vista.

Le rappresentazioni prospettiche e assonometriche invece puntano alla for-



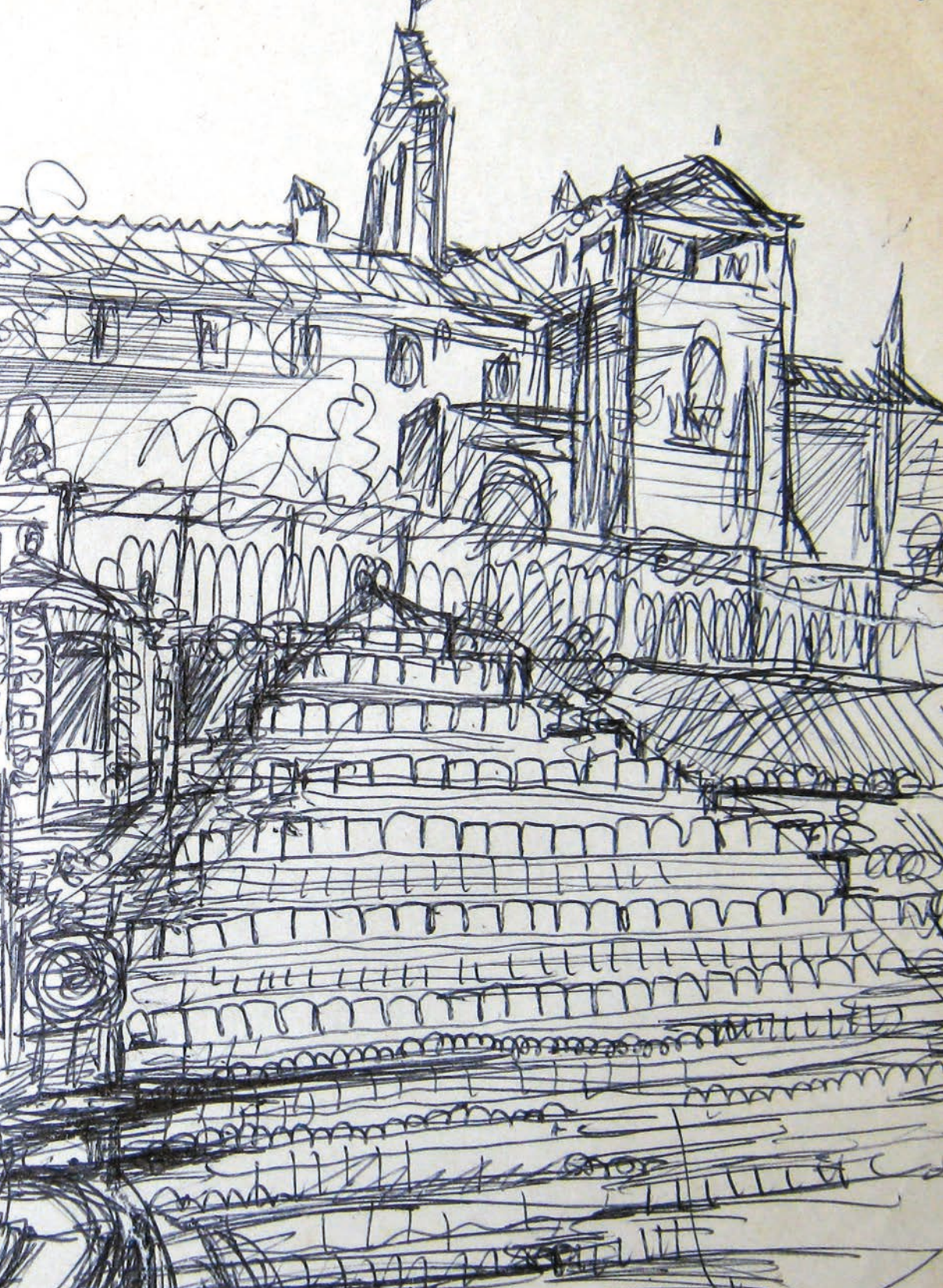
Fig. 17. Tomaso Buzzi, schizzoprogetto. Studio di dettaglio.

malizzazione dell'intera opera attraverso viste generali, scelte queste che ancora una volta trovano spiegazione in un altro aspetto particolare della personalità di Buzzi. Egli ha sempre il vezzo di abitare case all'ultimo piano e, nei casi in cui può scegliere, predilige sempre una posizione dominante: appena sveglia ha la necessità di vedere immediatamente la città in cui abita e l'unico modo per farlo è poterla contemplare dall'alto. Un modo di identificarsi con l'ambiente circostante e per osservare il mondo dall'alto che ritroviamo nella sua passione per le prospettive e che lui stesso esprime: «mi piace avere delle cose, delle idee, delle persone, delle vedute cavalieres, cioè dall'alto, come si dice a volo d'uccello»⁸. Anche quando va a teatro si fa sempre aprire le parti più in alto, da cui può osservare la *scenae frons*, il *parterre* e il palco.

8 Appunti da Archivio della Scarzuola.



Fig. 18. Tomaso Buzzi, schizoprogetto. Il Teatro dell'Arnia e il monastero.



Eight weeks

graduated a month



Fig. 19. Tomaso Buzzi, schizzoprogetto. Studio di insieme con Teatro dell'Arnia, la scena del Teatro all'Antica, l'Acropoli e il Cipariso.

Questa sua predilezione per la visione delle cose dall'alto, manifestata nei suoi progetti in continue rappresentazioni di prospettive aeree, trova una forte affinità con uno dei simboli a lui più caro: l'ala che sormonta l'occhio, in qualche modo immagine della "vista aerea della mente"⁹.

Sono poche le rappresentazioni degli interni, in realtà tutt'altro che lasciati in sospeso, mentre troviamo diversi disegni dell'esterno, i cui prospetti sono trattati come delle quinte architettoniche che riusciamo a leggere attraverso il loro sviluppo su un piano. Ciò che si osserva, inoltre, è l'assoluta assenza di elaborati impostati secondo i canoni classici della rappresentazione: nessun disegno è mai organizzato secondo corrispondenze tra modelli bidimensionali, declinando il progetto con piante e alzati. Forse perché le rigorose regole della rappresentazione risultano insufficienti per comunicare tutte quelle intenzioni e metafore che si concretizzano in un luogo non convenzionale, una città allo stesso tempo tangibile e intangibile.

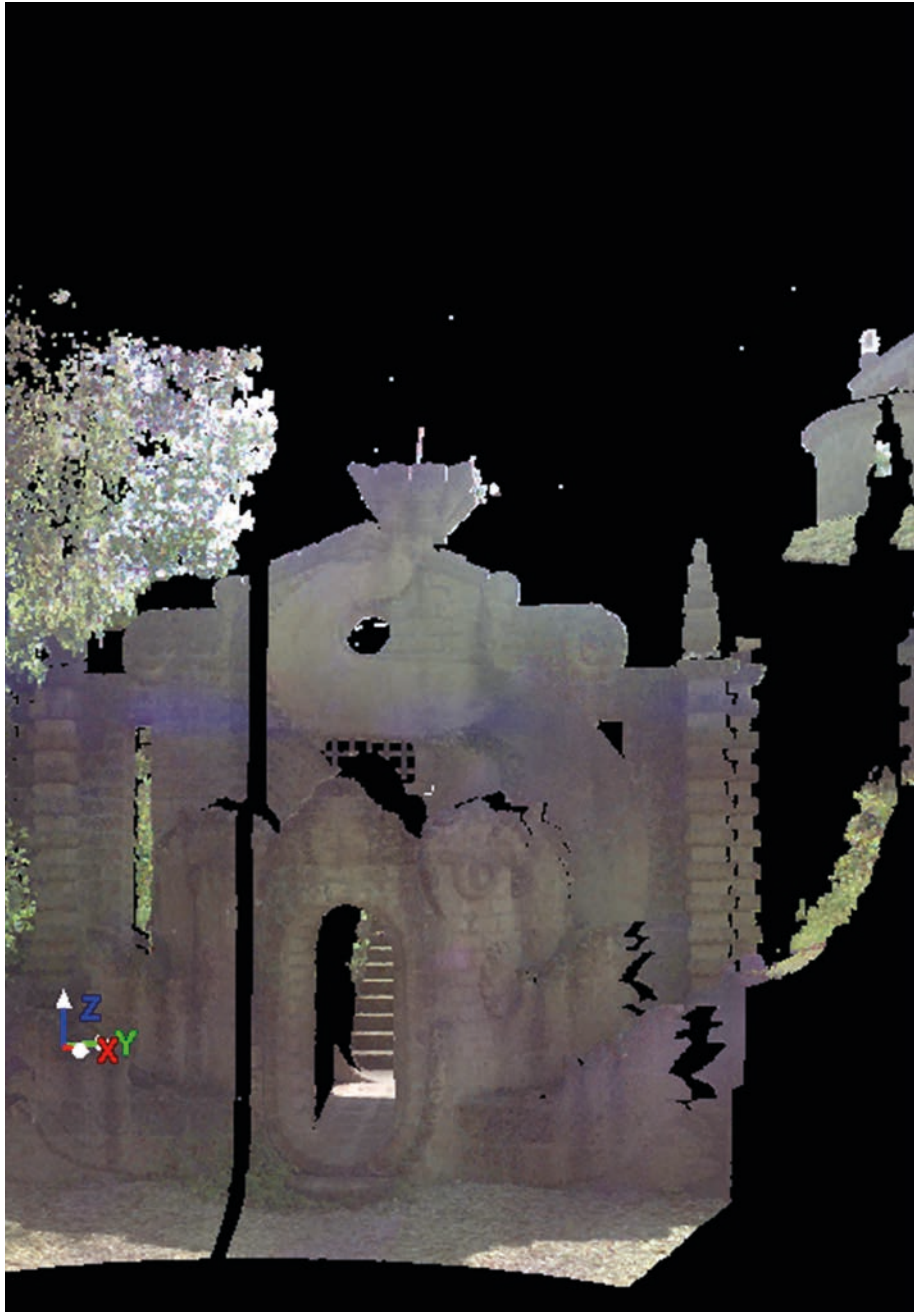


Fig. 1. La Scarzuola, modello numerico (RGB colore) della Bocca della Balena di Giona.

4. Il rilievo della Scarzuola

Il rilievo come strumento di conoscenza

In un appunto datato 12 febbraio 1969¹, Buzzi parla della sua «vocazione» come del centro ispiratore sotteso a una ripresa della Storia, delle «forme del passato, modi di espressione, uso dei materiali, manierismi, ecc.» liberando la fantasia, ma «solidificandola, pietrificandola». Il grande “arteficio” buzziano, viene quindi individuato come una pervadente simulazione scenografica costituita da un assemblaggio surreale di oggetti decontestualizzati e distinti, ma continui. Il tutto si concretizza e produce spazi attraverso l'utilizzo di forme e materiali del mondo naturale, costruisce e organizza un'anti-forma costituita da materia “tangibile e intangibile” (acqua, pietra, vegetazione, riferimenti concettuali, teorie, aspirazioni).

La conoscenza di un'opera così complessa ed estesa ha bisogno di essere fondata sull'utilizzo di strumenti integrati che ne garantiscano la comprensione, resa altresì ardua dalla complessità delle superfici e dall'intricata articolazione degli ambiti e dall'imponente e imprescindibile simbologia che aleggia dietro la sua realizzazione.

Rilevare la Scarzuola significa non solo capirne il disegno ma fare un passo avanti nella comprensione di quell'onirico itinerario e coglierne il vero significato, espressione dell'interiorità di Buzzi. Forse solo guardandola dall'esterno, tendendo di separare il nostro sentire da quello dell'autore, e considerando l'insieme di tutti gli elementi che la costituiscono, si riesce ad afferrarne il senso più profondo.

L'approccio seguito per la conoscenza di un tema complesso come la Scarzuola ha seguito modalità che in realtà possono dirsi valide per qualsiasi organismo architettonico si voglia studiare e interpretare alla luce di dati oggettivi e scientificamente validi. Gli importanti risultati raggiunti nel campo del rilevamento e il continuo sviluppo delle tecnologie digitali per l'acquisizione e l'elaborazione dei dati hanno permesso di strutturare un processo di conoscenza che ha come obiettivo la raccolta di informazioni il più possibile ampia, qualitativamente e quantitativamente; inoltre la conoscenza di differenti metodi, tecniche e strumenti ha consentito di condurre un rilevamento integrato strettamente connesso alla struttura della Scarzuola. L'insolito rapporto tra esterno e interno, la possibilità di leggere i volumi da una posizione elevata per coglierne la simbologia, la volontà di scoprire elementi che non si colgono con la sola percezione, sono alcuni degli aspetti che hanno influito sulle questioni e sulle operazioni di rilevamento e rilievo.

Il primo passo per la lettura di temi architettonici, a prescindere dalla scala e dalla complessità dell'oggetto, è quello di strutturare un sistema di conoscenza idoneo alla raccolta, all'interpretazione e all'archiviazione di una grande varietà di informazioni eterogenee. Le componenti di questo sistema possono essere essenzialmente raggruppate all'interno di tre macro-categorie: storico-culturale; quantitative, che derivano dalle misure acquisite con le operazioni rilevamento integrato; qualitative, che derivano dalla capacità interpretativa dello studioso di mettere a sistema la quantità e la varietà delle informazioni, e che sono da intendersi come «atto di conoscenza a partire da un dato misurato»².

Avendo come obiettivo quello di rendere i risultati di una ricerca più oggettivi e controllabili, è necessario che le tutte le informazioni appartenenti a un sistema di conoscenza siano fondate su basi di dati coerenti e rigorose e che rispettino i criteri di scientificità.

L'approccio alla conoscenza, espresso dal filosofo René Descartes, distingue la conoscenza normale, che si raggiunge attraverso i soli organi di senso, dalla conoscenza profonda, che può essere raggiunta dallo studioso solo impiegando metodi e tecniche di indagine in grado di mostrare alla mente ciò che ai sensi è precluso. In questo quadro il rilievo si pone come strumento per la conoscenza profonda dei manufatti e costituisce la metodologia per ottenere un adeguato e corretto numero di informazioni dal reale. Tali informazioni vanno strutturate attraverso le fasi di indagine e di interpretazione dell'oggetto di studio, mediante l'uso di strumentazioni adeguate allo scopo prefissato e utilizzando software e applicativi in grado di restituire il modello grafico più adatto dell'oggetto analizzato.

Tutte le operazioni che hanno come scopo la conoscenza, che si tratti di oggetti a scala urbana o architettonica, necessitano di avere un quadro di riferimento sia relativamente alle metodologie per l'acquisizione di dati (fase oggettiva) che alle procedure per la selezione, l'elaborazione e la restituzione delle informazioni acquisite (fase critico-soggettiva)³. Queste considerazioni collegano le questioni legate alle operazioni di rilievo a quello che la comunità di studiosi e ricercatori chiama metodo scientifico, strumento che considera l'insieme di dati raccolti come elementi che possono essere sempre sottoposti a verifiche e interpretazioni⁴.

presentare l'Archeologia: verso una sistematizzazione. In *Vitruvio e l'archeologia*. A cura di PAOLO CLINI. Venezia: Marsilio, 2014, p. 153.

3 Per un attento e accurato approfondimento riguardante i temi del rilievo si veda CARLO BIANCHINI, CARLO INGLESE, ALFONSO IPPOLITO. 2016. *I Teatri del Mediterraneo come esperienza di rilevamento integrato / The Theaters of the Mediterranean as integrated survey experience*. Roma: Sapienza University press (paragrafo *Key Terms and definition* pp. 157-163 e bibliografia pp. 165-175)

4 CARLO BIANCHINI. *Rilievo e Metodo Scientifico / Survey and Scientific Method*. In *Elogio della teoria. Identità delle discipline del disegno e del rilievo*. A cura di LAURA CARLEVARIS, MONICA



Fig. 2. Il rilevamento della Scarzuola. Gruppo di lavoro.

Identificato il rilievo quale strumento di conoscenza, e posto che le operazioni di indagine, acquisizione, selezione, interpretazione, restituzione dei dati costituiscono le fasi principali di un rilievo, ognuna viene analizzata secondo il criterio di "falsificabilità". Questo principio, espresso da Karl Popper, rappresenta un importante caposaldo nella valutazione delle teorie scientifiche: qualsiasi teoria è scientifica solo se è possibile concepire attività sperimentali che abbiano come dimostrazione la sua falsificabilità.

In quest'ottica risulta importante comprendere come le questioni metodologiche e procedurali legate al rilevamento e alla rappresentazione possano trovare corrispondenza nel metodo scientifico, di cui sono riportati i principi fondamentali: si considera scientifica l'indagine su un fenomeno condotta at-

traverso l'insieme di tecniche basata sulla raccolta di dati osservabili, empirici e misurabili affetti da un definito livello di incertezza controllato e dichiarato; tali dati devono poter essere archiviati, condivisi e sottoposti a valutazione indipendente; le procedure utilizzate devono poter essere replicabili al fine di acquisire un nuovo insieme di dati comparabili⁵.

Il rilievo, che ha come obiettivo l'analisi oggettiva e l'interpretazione del reale, si appoggia fortemente ai concetti di conoscenza e di scientificità.

Le metodologie e le procedure utilizzate per il rilievo consentono operativamente la possibilità di discretizzare la continuità del reale attraverso la misura di un numero finito di punti, quindi di attuare un «processo di selezione che consente di evidenziare ciò che ci interessa»⁶. Si tratta di un'operazione che consente di ridurre la complessità geometrica di oggetti reali in punti, linee e superfici, includendo un'attività di selezione volta a estrarre e interpretare alcune tra le infinite informazioni disponibili. Questa operazione risulta di difficile svolgimento se non si conoscono i fondamenti teorici che vi sono alla base. Comprendere i concetti di rilevamento e rilievo, confusi soprattutto in seguito alla larga diffusione di tecnologie per l'acquisizione massiva di superfici, diventa fondamentale per poter gestire al meglio un processo che include figure professionali, strumenti e dati eterogenei.

Indipendentemente dalle metodologie adottate per l'acquisizione e la restituzione dei dati, la procedura operativa del rilievo è articolata in tre differenti fasi: la progettazione del rilievo, l'acquisizione e la lettura del dato, l'elaborazione e la costruzione di modelli.

Il progetto di rilievo costituisce l'aspetto fondamentale dell'intero processo. In questa fase vengono stabilite le finalità del rilievo e scelti gli strumenti da utilizzare, il numero e il posizionamento delle diverse stazioni di presa al fine di ottimizzare il risultato in base all'obiettivo prefissato; non è possibile ricavare un dato effettivamente utilizzabile nelle fasi di analisi ed elabora-

5 RENÉ DESCARTES. *Discours de la méthode*. 1637.

6 MARIO DOCCI, MARCO GAIANI, DIEGO MAESTRI. *Scienza del disegno*. Torino: UTET, 2017, p. 326.

zione senza un corretto progetto di rilievo che tenga conto del risultato da ottenere. L'acquisizione di dati (rilevamento) è la fase di attuazione e verifica di quanto stabilito nel progetto di rilievo. Questo passaggio consente di ottenere una replica del reale, più o meno semplificata in base alla metodologia e alla strumentazione utilizzata, attraverso l'acquisizione di informazioni di tipo metrico. L'elaborazione dei dati (rilievo) ha come scopo la riduzione in scala degli elementi della realtà analizzata e si esplicita nella rappresentazione di modelli 2D e 3D dell'oggetto di studio alla scala opportuna.

Possiamo quindi definire il rilievo come un processo scientifico e culturale che ha come obiettivo la conoscenza di una porzione di realtà e la sua rappresentazione attraverso modelli; il concetto di conoscenza è da intendersi come sintesi critica verso aspetti da analizzare e verificare per una corretta interpretazione e comunicazione del dato ottenuto.

La comprensione e l'interpretazione dell'architettura si basa molto spesso alle operazioni di rilievo. Si tratta di un processo basato sulla selezione, la lettura, l'analisi, l'interpretazione e la restituzione delle componenti e delle relazioni tra le parti di un organismo, che si avvale di strumenti teorici, metodologici e tecnici. Per rendere la conoscenza di elementi del patrimonio architettonico quanto più estesa possibile, le discipline del rilievo e della rappresentazione si servono di strumenti che lavorano con tecnologie digitali, sia nella fase di acquisizione che in quella di restituzione delle informazioni.

Il ricorso, oggi sempre più frequente, a tecnologie per l'acquisizione massiva di punti delle superfici ha indotto a considerare il rilievo un processo quasi esclusivamente automatico. Ciò è vero in parte, perché se da un lato non è necessario scegliere i punti da rilevare sull'oggetto analizzato rendendo tale operazione in parte acritica, dall'altro è fondamentale decidere a priori la scala di restituzione delle elaborazioni⁷. Il prodotto finale di un rilievo

⁷ Questa affermazione è da considerarsi valida non solo per le metodologie di rilevamento tradizionale, in cui la definizione del numero di punti da misurare sull'oggetto è direttamente proporzionale alla scala di restituzione degli elaborati, ma anche per il rilevamento con tecnologie avanzate. Ad esempio, nel rilievo tramite scansione laser 3D la scala massima di rappresentazione va definita a priori perché legata ad alcuni parametri: valutazione delle distan-

architettonico è costituito da modelli grafici integrati di tipo geometrico e architettonico⁸. Essi, essendo strumenti indispensabili per la conoscenza di manufatti di qualsiasi genere, non tralasciano dati fondamentali relativi alla contestualizzazione dell'oggetto analizzato, alla struttura materica, alle patologie di degrado.

I dati e le informazioni eterogenee, ottenute con diverse tecniche e strumenti, possono essere messi a sistema attraverso metodi per la rappresentazione integrata. Questo processo ha un carattere prettamente soggettivo, sintesi della sensibilità e della conoscenza delle tecniche di rappresentazione tradizionali e digitali.

Sfruttare a pieno le diverse tecniche in sede di acquisizione e restituzione dei dati offre la possibilità di estendere e ampliare gli strumenti per la conoscenza della realtà. Lo scopo è ricavare informazioni che siano accessibili e comprensibili per tutte le diverse figure coinvolte nelle operazioni di rilevamento.

Metodologie per l'acquisizione e l'elaborazione di dati

L'acquisizione di dati è un'operazione articolata volta all'estrazione di una serie informazioni dalla complessità di un oggetto reale. Per quanto possa sembrare un processo automatico, consistente nell'applicazione di tecnologie esistenti, è indispensabile conoscere i concetti teorici e le operazioni pratiche da eseguire per lavorare con diversi strumenti al fine di ottimizzare il risultato. Scegliere una o più modalità per l'acquisizione di dati significa confrontarsi con questioni metodologiche quali le criticità specifiche delle di-

ze (*probe*), prediligendo una posizione baricentrica rispetto all'ambiente da rilevare in modo da avere una distanza di acquisizione il più possibile omogenea; valutazione del passo di scansione (*sample spacing*), legando la distanza tra due punti successivi da rilevare al livello di incertezza degli elaborati da realizzare; valutazione delle inclinazioni dei raggi laser sull'oggetto da rilevare, considerando che più l'angolo si allontana da 90° e maggiore sarà la deformazione della maglia di acquisizione.

8 Un elaborato di tipo geometrico tende alla geometrizzazione degli elementi da rappresentare, indicando esplicitamente la morfologia e la spazialità del manufatto. L'elaborato architettonico esplica la reale configurazione degli elementi e ne dà una caratterizzazione grafica indicando la qualità delle superfici o il loro stato di conservazione.

verse strumentazioni, il corretto approccio nel loro uso, l'incidenza di queste sulla velocità e sulla qualità nel processo di rilevamento e rappresentazione. A causa dei contesti eterogenei in cui si trovano gli oggetti architettonici non è possibile definire una regola da seguire per effettuare un rilevamento; tuttavia l'integrazione di differenti metodologie è da anni una pratica consolidata che consente l'acquisizione dei dati da un punto di vista generale e di dettaglio, e la loro restituzione nel modo più esaustivo possibile.

Per il rilievo e l'analisi di manufatti architettonici sono state storicamente utilizzate metodologie tradizionali, alle quali negli ultimi vent'anni si sono affiancate strumentazioni sempre più performanti e tecnologicamente avanzate. L'analisi delle diverse metodologie ci mostra come ogni approccio sia caratterizzato da potenzialità e limiti; integrare modalità differenti in fase di acquisizione ed elaborazione permette dunque ottimizzare l'utilizzo degli strumenti, esaltandone le qualità e compensandone i limiti, implementando i dati ottenuti con quelli acquisiti o acquisibili con altre tecniche.

Nel tempo alle procedure di rilevamento diretto – che hanno spesso mostrato i propri limiti nel caso di oggetti architettonici di grandi dimensioni, non potendo fisicamente raggiungerne tutte le parti – si sono affiancate nuove modalità per l'acquisizione di dati in maniera indiretta quali la topografia⁹ e la fotogrammetria¹⁰. La prima è riuscita ad aumentare la precisione metrica ma non a superare i limiti della laboriosità della procedura e lentezza delle misurazioni; inoltre non consente di acquisire milioni di punti, necessari per una migliore descrizione

9 La topografia permette l'acquisizione di dati quantitativi e informazioni metriche dell'oggetto di studio attraverso strumenti di livello tecnologico medio-alto, le stazioni totali. Questi strumenti sfruttano l'azione combinata di teodoliti e tacheometri e permettono, tramite l'uso di un cannocchiale, di trapiantare punti nello spazio e misurare angoli orizzontali e verticali (teodolite) e distanze (tacheometro).

10 La fotogrammetria trae le sue basi nei fondamenti teorici della geometria proiettiva, che ha codificato regole e metodi (proiezioni ortogonali e prospettiva) per passare in maniera univoca da un oggetto reale comunque disposto nello spazio alla sua rappresentazione (e viceversa), una volta definiti il centro e il piano di proiezione. La fotogrammetria elementare si basa sulla relazione che intercorre tra un modello grafico in prospettiva e una fotografia, e consente di ricavare tutti gli elementi del sistema prospettico che concorrono a determinare le misure reali di un oggetto.

delle superfici. La fotogrammetria analitica, attraverso coppie di immagini fotografiche, consente di costruire modelli tridimensionali da cui è possibile ricavare elementi puntiformi o lineari, gestibili e misurabili all'interno di sistemi CAD; tuttavia presenta alcune problematiche legate alla geometria e alla posizione degli oggetti da rilevare, rendendo complicata la totale integrazione con i dati acquisiti da rilevamento diretto.

Sistemi quali la scansione laser 3D a tempo di volo¹¹ e la tecnica della *Structure from Motion*¹² permettono di rilevare oggetti complessi e di acquisire un elevato numero di punti, offrendo la possibilità di rilevare contesti architettonici di dimensioni estese e ottenere risultati estremamente precisi dal punto di vista metrico e della caratterizzazione superficiale. La descrizione delle superfici diventa particolarmente dettagliata, in grado di fornire informazioni metriche, geometriche e cromatiche. Inoltre le tecnologie digitali per il rilevamento offrono numerosi vantaggi anche in fase di restituzione, permettendo l'integrazione non solo tra metodologie di rilevamento ma anche tra diverse tipologie di modelli.

11 La scansione laser 3D lavora tramite strumenti ad alto contenuto tecnologico. Questi dispositivi emettono un impulso elettromagnetico, il laser, e ricevono il segnale riflesso dalla superficie colpita. Questa modalità consente di misurare l'intervallo di tempo trascorso tra l'emissione del raggio e il suo ritorno allo strumento, e quindi la distanza tra lo strumento e il punto rilevato. L'acquisizione di un'elevata quantità di dati in tempi rapidi si concretizza come un insieme numerosissimo di punti distribuiti sull'oggetto da rilevare, con un passo variabile in funzione del grado di dettaglio che si vuole raggiungere. Ogni punto è caratterizzato da cinque dati: tre dati numerici corrispondenti alle coordinate x,y,z , riferite alle coordinate dello scanner; un dato RGB che posiziona sul punto il dato della fotografia acquisita strumento; il dato di riflettanza, che corrisponde alla quantità di energia emessa dallo strumento, che ritorna una volta colpita la superficie da rilevare. Il risultato ottenuto è un modello numerico tridimensionale estremamente coerente con l'oggetto reale, su cui sarà possibile effettuare gli studi necessari e le elaborazioni per ottenere i dati di rilievo.

12 La *Structure from Motion* (SfM) si sviluppa dai presupposti teorici della fotogrammetria e consente la restituzione di modelli numerici e matematici tridimensionali attraverso l'integrazione delle fasi di rilievo, modellazione e rappresentazione, estraendo dalle fotografie coordinate, distanze, vertici e profili. Ciò che la rende una metodologia innovativa è il grande livello di automatizzazione del processo e la possibilità di ottenere un numero elevatissimo di informazioni in tempi contenuti. Pur non consentendo di gestire un rilievo a qualsiasi scala, l'*output* è un modello analogo a quello ottenuto da scansione laser che consente di acquisire i caratteri geometrici e qualitativi dell'oggetto analizzato.

Le numerose ricerche condotte nel campo del rilevamento hanno permesso di evidenziare alcune differenze tra le metodologie tradizionali e quelle innovative, identificando come parametri di confronto la tempistica, il controllo e alla gestione dell'incertezza¹³, la condivisione dei dati:

- tempistica: le nuove tecnologie e gli strumenti per l'acquisizione massiva consentono di ridurre notevolmente i tempi rispetto alla quantità di dati acquisiti e alla complessità del soggetto da rilevare, spesso concentrando in una sola campagna di rilevamento operazioni per cui prima si sarebbero impiegati mesi;
- incertezza: le strumentazioni digitali per il rilevamento non a contatto assicurano un elevato livello di precisione metrica, con un'incertezza che può andare dal decimo di millimetro al centimetro, controllato in base a uno specifico obiettivo, offrendo possibilità interpretative più puntuali rispetto alle metodologie tradizionali;
- condivisione: l'utilizzo di tecnologie e piattaforme digitali consente rapidamente l'archiviazione e la condivisione delle informazioni acquisite, che con i sistemi tradizionali era ridotta sola alla rappresentazione bidimensionale.

Le tecnologie informatiche sviluppate per il rilevamento trovano nello studio e nell'analisi del patrimonio architettonico un vasto campo di applicazione. Grazie ai continui progressi in campo tecnologico le operazioni per l'acquisizione e l'elaborazione dei dati hanno assunto sempre più un carattere digitale. Tuttavia è sempre integrando le diverse metodologie che si ottengono i risultati migliori e più completi dal punto di vista conoscitivo. Inoltre è necessario che alle azioni pratico-operative corrisponda un supporto di tipo critico e intellettuale, che costituisce la base per raggiungere uno sviluppo pieno e consapevole e dare vita a progressi futuri.

13 L'incertezza concorre, insieme al valore numerico e all'unità di misura, a determinare il valore più probabile di ogni misurazione. È funzione diretta dello strumento che permette di effettuare le operazioni di misura, del procedimento impiegato, dello stato dell'oggetto da misurare, dell'operatore, della scala di rappresentazione adottata nella restituzione degli elaborati. Per approfondimenti si vedano MARIO DOCCI, DIEGO MAESTRI. *Manuale di rilevamento architettonico e urbano*. Laterza: Bari, 2009, pp. 25-30.



Fig. 3. La Scarzuola, modello numerico (RGB colore) del Teatro all'Antica.

Le fasi di selezione, interpretazione e restituzione dei dati completano il processo di rilievo, definito come un'attività volta a ridurre la complessità geometrica della realtà. I modelli 2D e 3D prodotti consentono di passare da un oggetto reale alla sua rappresentazione attraverso la selezione di alcune tra le infinite informazioni che lo caratterizzano. Il disegno (nel caso della rappresentazione bidimensionale) e la modellazione digitale (nel caso di rappresentazione tridimensionale) sono strumenti che garantiscono l'efficienza e il controllo dei meccanismi nella realizzazione di modelli grafici, e la corrispondenza biunivoca tra l'elemento reale e il suo omologo virtuale. Ogni punto P_r sull'oggetto reale avrà il suo corrispondente virtuale P_v , univocamente identificato dalle coordinate spaziali x_v, y_v, z_v rappresentato nello spazio virtuale attraverso le operazioni di proiezione e sezione. Oggi è possibile acquisire i punti su un oggetto con un'elevata densità e un ridotto margine di

incertezza, ottenendo modelli digitali discreti estremamente precisi dal punto di vista metrico e geometrico e in grado di fornire informazioni sulle caratteristiche superficiali. Questa condizione consente la simulazione di diverse operazioni e il relativo controllo dei risultati come se esse fossero effettuate direttamente sull'oggetto reale. Naturalmente più i dati dell'oggetto virtuale risulteranno aderenti a quelli dell'oggetto reale, più le operazioni di analisi e interpretazioni risulteranno accurate.

Ciò premesso, possiamo considerare i modelli digitali nei rilievi di architettura come la sintesi di due momenti: il rilevamento critico e il rilievo oggettivo. Il primo riguarda la definizione dell'oggetto attraverso le sue caratteristiche geometriche e architettoniche; coincide con la fase di acquisizione dei dati e ha come scopo la raccolta di informazioni nel modo più approfondito possibile. Il secondo riguarda la lettura delle informazioni e la comprensione del manufatto; coincide con la fase di elaborazione dei dati e ha come scopo una restituzione degli stessi priva di criticità.

Il passaggio da rilevamento a rilievo si definisce tramite la formalizzazione di modelli 2D e 3D, che esprimono la relazione di corrispondenza tra reale e virtuale. Gli strumenti digitali consentono di stabilire un rapporto continuo tra iconicità e virtualizzazione dell'oggetto rilevato: «nel modello virtuale c'è la dinamicità della visione ma l'assoluta, completa, dipendenza dell'oggetto/immagine dall'intenzione referenziale: non più metafora ma allegoria, narrazione»¹⁴. Inoltre consentono diverse possibilità legate alla loro fruizione attraverso molteplici scale di rappresentazione (da 1:1 a 1:∞) e diversi livelli di lettura, per scopi che vanno dalla conoscenza, alla divulgazione, alla ricerca. In questo modo si struttura un sistema rigido e completo nei contenuti basato sull'utilizzo transitivo dei diversi modelli.

Se per la fase di acquisizione dati si è parlato di rilevamento integrato (integrazione di metodologie), in quella di elaborazione parleremo di rilievo integrato (integrazione di modelli). Ogni tipologia di modello comunica qualcosa di diverso a seconda delle peculiarità della modalità di rappresentazione usata. La carat-

terizzazione dei modelli 2D e 3D tramite diversi attributi costituisce un sistema di documentazione multilivello basato sulla definizione di geometria, topologia, *texture*. La geometria definisce la posizione gli oggetti attraverso le coordinate x,y,z che individuano i punti degli oggetti nello spazio rispetto a un sistema di riferimento che può essere, a seconda delle necessità, assoluto o relativo; la topologia descrive le relazioni che intercorrono tra gli enti geometrici, analizzando le superfici che definiscono l'oggetto; la *texture* completa la descrizione l'oggetto virtuale rendendolo riconoscibile e riconducibile all'oggetto reale.

I modelli 3D, grazie al livello elevato di similarità con l'oggetto reale, sono spesso utilizzati come strumento per la comprensione e la comunicazione dell'oggetto analizzato. In base alla finalità per cui vengono realizzati è possibile distinguere modelli figurativi e modelli con finalità scientifiche. Il termine "figurativo", qui adottato per riferirsi a una determinata tipologia di modelli tridimensionali, prende spunto dal mondo dell'arte figurativa, il cui scopo è la ricerca della mimesi: questi modelli vengono realizzati con lo scopo di documentare la realtà in modo verosimile a scopo prettamente divulgativo. La verosimiglianza con l'oggetto reale è resa sostanzialmente dalla riconoscibilità geometrica delle parti e dall'applicazione di *texture*, integrando le informazioni formali con i valori materici e cromatici instaurando un legame con la realtà da un punto di vista percettivo. I modelli per finalità scientifiche invece sono caratterizzati da geometrie ben definite e un alto livello di precisione metrica. Nei modelli figurativi il livello di dettaglio è legato più alla definizione della *texture* ottenuta da fotografie digitali¹⁵ che alla topologia dell'oggetto; la realizzazione di modelli per scopi scientifici invece è fortemente connessa alla definizione del riferimento di scala e alle peculiarità delle superfici. Tra i maggiori vantaggi offerti dall'uso del digitale c'è sicuramente quello di poter riprodurre oggetti reali all'interno di spazi virtuali direttamente 1:1, senza riduzioni di scala. L'uso di calcolatori consente di avvicinarsi senza limiti di distanza all'oggetto di

¹⁵ Una *texture* ottenuta da fotografie digitali è un'immagine che attraverso operazioni di *editing* può essere usata come matrice ripetibile per la caratterizzazione cromatica di superfici virtuali. Nel caso dei modelli figurativi la *texture* non dovrà essere costituita da una serie di immagini digitali ripetute ma dall'ortofoto della superficie dell'oggetto da rappresentare.

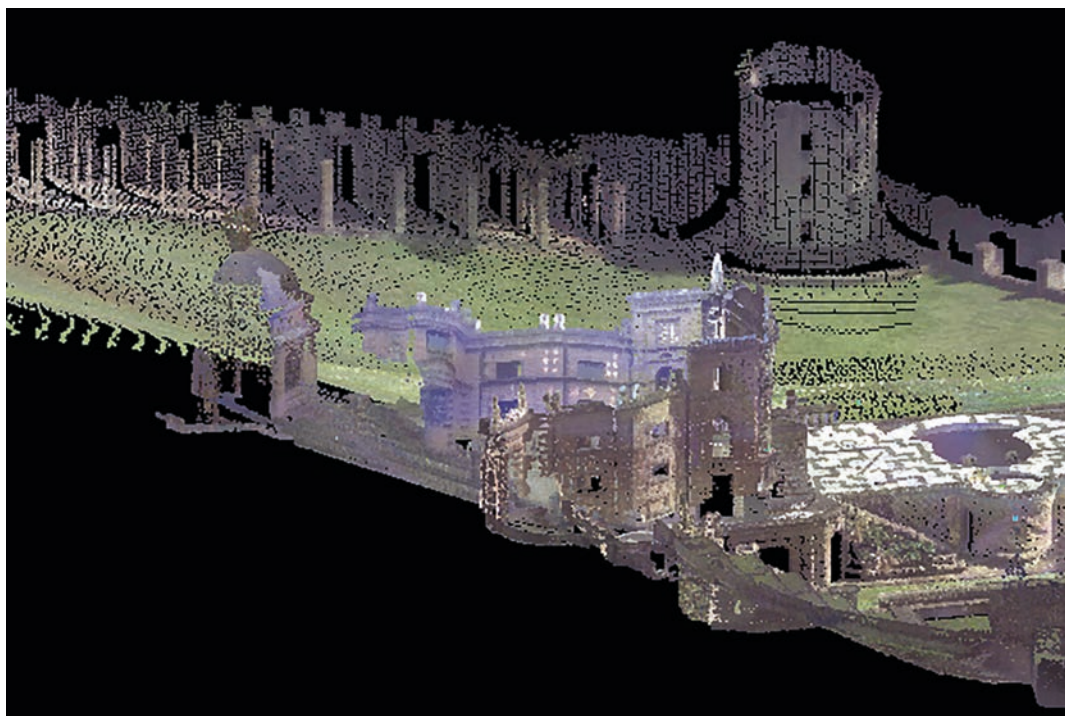
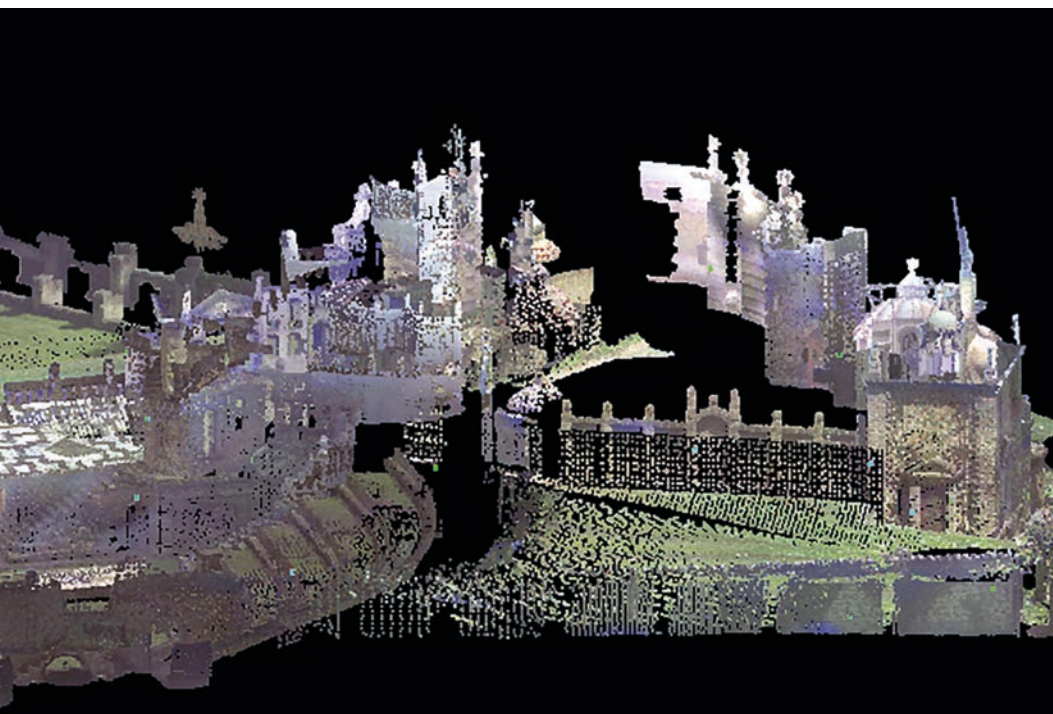


Fig. 4. La Scarzuola, modello numerico (RGB colore).

studio, sia esso reale (rilievo) o immaginario (progetto), che riacquista la propria dimensione tridimensionale perché rappresentato non tramite immagini fisse ma attraverso scenari dinamici che offrono la possibilità di muoversi intorno a esso. Tuttavia, per quanto questa considerazione induca a credere il contrario, e per quanto l'utilizzo del digitale consenta di ridurre al minimo le operazioni di discretizzazione, anche per i modelli 3D digitali è necessario stabilire un riferimento di scala a cui sarà connesso anche il limite di incertezza.

I modelli per il rilievo architettonico hanno il compito di sistematizzare nella maniera più completa e inequivocabile tutte le conoscenze acquisite in seguito alle operazioni di rilevamento e rilievo. La scansione laser 3D e la SfM sono oggi le tecnologie in grado di restituire informazioni complete in termini qualitativi e quantitativi attraverso diverse tipologie di modelli: modelli numerici, geometrici, texturizzati, tematici.



Il modello numerico è una rappresentazione del dato di rilevamento in cui ogni informazione metrica e cromatica viene descritta sinteticamente attraverso tabelle. I software consentono la lettura di tali valori permettendo di visualizzarli nello spazio virtuale come nuvole di punti in relazione a un sistema di riferimento cartesiano. Anche se l'elevata densità con cui si acquisiscono milioni di punti sulle superfici potrebbe indurre a pensare che si tratti di un modello continuo, il modello numerico trasforma la continuità del reale in un insieme finito di punti¹⁶, ed è proprio la natura puntiforme di questi elementi che lo rende un modello discreto. La nuvola di punti è una schematizzazione della realtà che non prevede scelte da parte dell'operatore rispetto alle singole misurazioni da effettuare, ma attiene comunque alla fase di rilevamento

16

La definizione del modello numerico può variare a seconda del tipo di strumentazione

in quanto vertici, spigoli e profili verranno ricostruiti durante la successiva fase di elaborazione, operando una sintesi tra le regole della geometria descrittiva e la conoscenza dell'oggetto analizzato.

Il modello geometrico è privo di rappresentazione cromatica e materica, risulta di grande utilità nello studio di volumetria, geometria e proporzioni, e per comprendere la posizione e le relazioni tra gli elementi all'interno della composizione.

Il modello texturizzato è realizzato attraverso operazioni di *texture mapping* che consentono di definire gli aspetti formali e lo stato di conservazione del manufatto servendosi di dati ricavati da fotografie digitali (o ottenute da scanner laser 3D, in cui il dato cromatico è associato alla posizione dei punti rilevati). Il modello tematico sfrutta il carattere simbolico del colore per restituire informazioni legate a diversi aspetti. Individuando aree omogenee sul modello attraverso il colore, si mettono in evidenza le forme, l'eterogeneità dei materiali, lo stato di conservazione dell'oggetto analizzato.

Contrariamente a quanto detto per i modelli numerici, i modelli geometrici, texturizzati e tematici vengono realizzati nella fase di rilievo. Le qualità delle diverse tipologie di modelli e la loro forte valenza comunicativa li rendono adatti sia a studi da parte della comunità scientifica di riferimento, sia a un'utenza meno specifica.

Un passo in avanti rispetto alla mera realizzazione di modelli del patrimonio architettonico è rappresentato dallo sviluppo continuo di sistemi per la raccolta e la divulgazione di dati eterogenei, che permettono di associare ai modelli grafici immagini e informazioni testuali. La tecnologia digitale, di nota utilità in fase di acquisizione ed elaborazione di dati, offre nuove possibilità nel campo della visualizzazione sfruttando metodologie interattive. Questo ha imposto la ridefinizione del concetto di rappresentazione e un

utilizzata. Per maggiori approfondimenti si veda: LUCA J. SENATORE. La scala del modello digitale. In *Metodologie integrate per il rilievo, il disegno, la modellazione dell'architettura e della città. Ricerca PRIN 2007*. A cura di MONICA FILIPPA, EMANUELA CHIAVONI. Roma: Gangemi Editore, 2007, pp. 47-52.

cambiamento nella comunicazione delle informazioni¹⁷ attraverso il passaggio dai modelli 2D, caratterizzati da «un sovraccarico cognitivo che ne riduce fortemente l'usabilità»¹⁸, ai modelli 3D, considerati come «matrice e nucleo aggregativo del sistema informativo»¹⁹. L'utilizzo di modelli 3D come elemento cardine nella comunicazione del patrimonio culturale è oggi consentito dal potenziamento di sistemi per la divulgazione digitale delle informazioni, come i GIS²⁰ alla scala territoriale e i BIM²¹ alla scala dell'oggetto. La caratteristica che accumuna tali sistemi è la considerazione del modello tridimensionale come un «vasto e ordinato database di informazioni spaziali, modificabile e implementabile nel tempo»²².

17 Nuovi linee di ricerca nel campo dei beni culturali seguono questo indirizzo, che trova corrispondenza nei concetti espressi da Abram Moles sull'approccio alla conoscenza: «la quantità delle informazioni aumenta a dismisura facendo ricorso a forme descrittive di livello d'iconicità più basso rispetto all'originale; per tutto ciò che è intrinsecamente tridimensionale come una vettura, una casa, ma anche una città, un territorio o un sito archeologico, la rappresentazione per modelli 3D aiuta a migliorare non solo la visualizzazione, o la conservazione delle informazioni, ma soprattutto la loro definizione, semplificando l'organizzazione e integrando la restituzione con un sistema di dati conoscitivi». Per maggiori approfondimenti si veda Abram MOLES. *Teoria informazionale dello schema. Versus*, 2, 1972, pp. 29-37.

18 MARCO GAIANI, BENEDETTI B., FABRIZIO I. APOLLONIO. *Teorie per rappresentare e comunicare i siti archeologici attraverso modelli critici. SCIRES-IT SCientific REsearch and Information Technology Ricerca Scientifica e Tecnologie dell'Informazione*, 2, 2011, pp. 33-70, in particolare p. 35.

19 *Ibid.*

20 *Geographic Information System*. Sistema che utilizza come punto di partenza un dato spaziale/territoriale georeferenziato. Offre la possibilità di introdurre in un sistema di coordinate stabilito, su diversi livelli, documenti cartografici a diverse scale e con diverse modalità (raster o vettoriale). A ogni elemento, che viene visualizzato attraverso la sua rappresentazione planimetrica, è associato un database che contiene dati numerici e alfanumerici. Gestisce dati 2D/3D consentendo di sovrapporre l'antico al contemporaneo, e informazioni legate a dati di scavo (stratigrafia, territorio, immagini, tabelle e testi relativi ai resti archeologici), piante tematiche, ipotesi ricostruttive e permette la condivisione di contenuti on line tramite piattaforme WebGis.

21 *Building Information Modeling*. Sistemi per la costruzione di modelli in cui ogni oggetto non è solo una rappresentazione geometrica di forme reali come nei sistemi CAD ma un collettore di dati con un significato specifico. Consente la scomposizione modelli in librerie, ovvero componenti predefinite multidato. Il modello viene gerarchizzato e ciascuna parte può essere collegata a una serie di informazioni eterogenee (testo, 2D, 3D, nuvole di punti), che rende questo sistema particolarmente efficace nell'utilizzo da parte di diverse figure professionali.

22 GAIANI, BENEDETTI, APOLLONIO, *Teorie per rappresentare e comunicare*, cit., p. 36.

Quello della documentazione digitale di Beni Culturali è un settore in continua espansione che trova nel patrimonio architettonico un vasto campo di applicazione. Pur non essendo ancora definita una procedura in maniera univoca, risultano comunque ben delineati i processi di gestione del dato e le modalità per l'archiviazione e la divulgazione delle informazioni.

Un rilievo integrato per l'analisi della Scarzuola

Per rappresentare al meglio l'opera di Buzzi, in cui la complessità delle superfici rende indubbiamente ardua la conoscenza, è stato scelto di operare con una tipologia di rilevamento integrato 3D. La fusione di metodologie dirette (a contatto) e indirette (non a contatto) ha permesso di operare in maniera flessibile scegliendo, a seconda dello spazio, la tipologia di rilevamento più adeguata anche al fine di contenere al massimo l'incertezza. La scelta di metodi e tecniche di rilevamento è legata anche alla concezione con cui è stata progettata la Scarzuola: un *unicum* i cui frammenti indipendenti sono legati

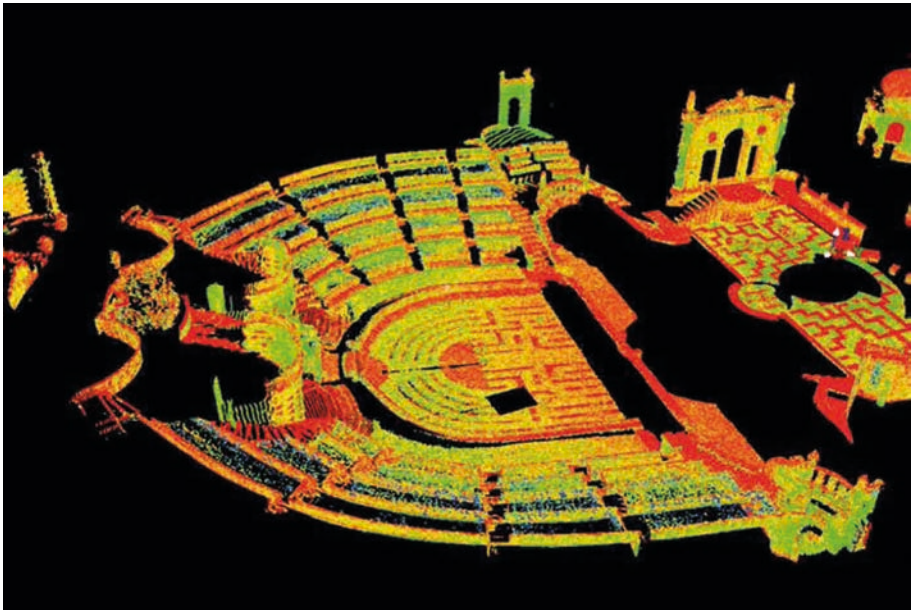


Fig. 5. Il Teatro all'Antica, modello numerico (RGB riflettanza).

dalla pelle esterna che li contiene, che possono essere letti come singoli episodi ma che sono in realtà complementari e che vanno considerati nell'insieme se si vuole raggiungere una consapevolezza, il più possibile esaustiva, dell'itinerario che Buzzi ci invita a percorrere. Esterno e interno sono stati rilevati differentemente proprio in virtù di questa forte dicotomia, che caratterizza gli spazi ma anche, necessariamente, le modalità per conoscerli, interpretarli e rappresentarli.

Per l'analisi delle superfici esterne è stato condotto un rilevamento che ha previsto l'integrazione di metodologie indirette per il rilevamento non a contatto (topografia, scansione laser, raddrizzamento fotografico per la costruzione di fotopiani, SfM) e metodologie di rilevamento diretto unicamente per la verifica di dimensioni significative. La scelta di utilizzare strumenti ad alto contenuto tecnologico nasce dall'esigenza di condurre un rilievo di alta precisione, in grado di individuare e mettere in evidenza aspetti e dettagli di specifico interesse, non solo dal punto di vista architettonico. Gli ambienti interni invece, a causa delle dimensioni ristrette, sono stati rilevati solo mediante metodologia diretta. Il rilievo dell'esterno e quello degli ambienti interni sono stati legati attraverso poligoni, una topografica per l'esterno e una diretta per l'interno. Di seguito vengono riportate alcune caratteristiche tecniche e i dati degli strumenti utilizzati in relazione alla metodologia di rilevamento utilizzata, al fine di far comprendere, anche a un pubblico di non addetti ai lavori, i loro limiti ma soprattutto le potenzialità.

Rilievo topografico

Strumento: stazione totale TPS800 di Leica Geosystem + target. Lo strumento TPS800 è stato idealmente concepito per semplici rilievi di cantiere e lavori di tracciamento; esso consente la misurazione di angoli orizzontali e verticali, la misurazione delle distanze, la registrazione delle misure, l'esecuzione di calcoli mediante software applicativi, la visualizzazione dell'asse verticale (con piombo laser), la visualizzazione della direzione di puntamento (con luce guida EGL). Tra le caratteristiche: misure senza riflettore grazie al raggio laser visibile integrato (prodotti TCR), viti micrometriche continue per gli spostamenti orizzontali

e verticali (viti tangenziali), equipaggiamento standard con piombo laser. La tecnologia Pin Point, ovvero a laser senza riflettore, opera la misurazione di tempo di volo (o a impulsi): nota la velocità di propagazione dell'onda elettromagnetica, il tempo tra andata e ritorno del segnale verso il prisma è funzione della distanza. Con questo strumento è possibile misurare quindi senza riflettore su qualsiasi superficie fino a una distanza di oltre 500 m. La sua memoria consente di memorizzare fino a 10.000 misure e coordinate.

Rilievo laser scanning

Strumento: scanner laser HDS3000 Leica Geosystem. Il raggio emesso dallo scanner colpisce la superficie dell'oggetto e dopo essere stato riflesso e modificato nell'intensità (riflettanza) ritorna allo strumento dove una unità di misura interna calcola il tempo impiegato tra l'uscita e il ritorno del raggio laser. Il software converte tali dati in coordinate cartesiane x,y,z riferite rispetto al centro dello strumento che è l'origine O . Sono molte le caratteristiche dell'HDS3000, il laser scanner usato per il rilevamento dell'oggetto in esame, che lo distinguono rispetto agli altri strumenti della sua classe. In particolare: campo di vista massimo di $360^\circ \times 270^\circ$ (piano orizzontale \times piano verticale); campo di vista e densità di scansione completamente selezionabile; mirino con camera digitale, per ottenere automaticamente la sovrapposizione delle foto al rilievo; dimensione dello spot 6 mm a 50 m; precisione di posizionamento di 6 mm a 50 m; misura dell'altezza strumentale (HI.); stazione su punti di coordinate note; cattura 50.000 punti al secondo.

Rilievo diretto

Strumenti: fettucce metriche, distanziometro laser, filo a piombo, cavalletti, livelle.

Raddrizzamento fotografico

Strumenti: fotocamera digitale Canon 400D, cavalletto, livelle.



Fig. 6. Il rilevamento della Scarzuola. Gruppo di lavoro.

Il lavoro è stato condotto seguendo un processo rigido definito preventivamente, al fine di raggiungere gli obiettivi stabiliti nel progetto di rilievo e avendo come scopo la comprensione e l'implementazione della conoscenza di quell'intricato organismo che è la Scarzuola. Le fasi di lavoro sono state articolate secondo un'impostazione di tipo tradizionale che va dal generale al particolare e che servendosi degli strumenti messi a disposizione dalla recente tecnologia di precisione ha consentito una conoscenza quanto più possibile completa dei diversi aspetti che caratterizzano la Città buzziana, dagli aspetti metrici e geometrici a quelli simbolici e percettivi.

Il rilevamento delle superfici esterne e degli ambienti interni sono stati condotti utilizzando differenti processi, adattando l'uso di tecniche e strumenti alle caratteristiche degli spazi che di volta in volta si andavano ad analizzare. Tuttavia

ci sono aspetti di conoscenza generale da cui non si è potuto prescindere e che hanno coinvolto indistintamente tutte le parti costituenti la Scarzuola. Queste operazioni, che chiameremo “operazioni preliminari” e che sono riportate di seguito, sono in linea con un approccio che considera la conoscenza dell’oggetto un elemento imprescindibile per poter condurre successive analisi e interpretazioni che soddisfino i criteri di scientificità, basate su un rilevamento eseguito rigorosamente.

Operazioni preliminari per la conoscenza del complesso Buziano

- Campagna fotografica, generale e di dettaglio.
- Eidotipi²³ dell’opera, generali e di dettaglio.
- Consultazione materiale di archivio (testi, appunti, disegni, schizzi) per ottenere una prima visione d’insieme, verificando inoltre le zone prive d’informazioni.
- Integrazione delle informazioni sul campo: sopralluogo dell’area e dell’oggetto di studio; prima verifica e controllo delle superfici da rilevare (visibili-nascoste) con programmazione di eventuali interventi di ricerca. Il sopralluogo ha il duplice scopo di eliminare i dubbi nati dall’interpretazione dei dati disponibili e analizzare aree di territorio ancora non coperte da informazioni.

23 Dal greco *εἶδος* (aspetto, forma) e *τυπ* (tipo), è una rappresentazione a vista, effettuata generalmente su un supporto di tipo cartaceo, il cui obiettivo è la conoscenza dell’oggetto. È un’operazione con cui, partendo dall’osservazione della realtà che ci circonda, riusciamo a individuare l’oggetto di studio e a riconoscerne gli elementi e le linee principali che lo definiscono. Costituisce la base per una esatta impostazione del progetto di rilievo e per corrette rappresentazioni planimetriche e altimetriche di un oggetto architettonico o di gruppi di oggetti. In totale assenza di un strumenti di misura, si avvale di supporti modulari e proporzionali. Mantiene un’impostazione grafica corretta nell’organizzazione degli elaborati in doppia proiezione ortogonale che permettono di controllare il disegno dal punto di vista dimensionale e proiettivo. Essendo un processo scientifico di rappresentazione ampiamente testato, la sua realizzazione segue delle regole ben precise che ci guidano contemporaneamente alla comprensione dell’oggetto e alla sua rappresentazione. L’impostazione di un eidotipo si articola nelle seguenti fasi: comprensione dei rapporti dimensionali tra le parti e definizione degli assi di simmetria; inserimento degli elementi principali della composizione e definizione di pieni e vuoti; aggiunta di dettagli ed elementi decorativi; studio dei particolari architettonici e costruttivi. L’esecuzione delle differenti operazioni è sempre basata su un processo di discretizzazione, ovvero sulla scomposizione dell’oggetto nelle sue parti e geometrie fondamentali.

- Nuova campagna fotografica: dopo il sopralluogo, valutate le caratteristiche fisiche dell'oggetto e definita la scala di restituzione finale (1:50 per le superfici esterne e gli ambienti interni, 1:20 e 1:10 per i dettagli architettonici) si effettuano ulteriori prese fotografiche.

Dopo aver completato le operazioni preliminari è stato impostato il progetto di rilievo, sul quale sono state programmate le operazioni di rilevamento, condotte considerando esterno e interno concettualmente separati, ma con l'intenzione di riunificarli al momento della restituzione grafica degli elaborati bidimensionali e tridimensionali.

Rilevamento delle superfici e degli ambienti esterni

Successivamente all'attenta analisi dei dati acquisiti tramite l'approccio di tipo conoscitivo utilizzato e dopo aver strutturato un efficace progetto di rilievo, è stata effettuata una battuta topografica, impostata su una poligonale chiusa e compensata per gli ambienti esterni della Buzzinda, impostata su una poligonale aperta per l'acquisizione di dati relativi al giardino di Polifilo e il convento francescano. Sono stati acquisiti 54 punti materializzati fisicamente attraverso dei *target* e una serie di punti notevoli individuati sulle superfici da rilevare, utili in fase di orientamento delle successive scansioni laser²⁴.

La Buzzinda

Gli eidotipi sono stati prodotti con l'obiettivo di definire correttamente l'articolazione planimetrica del complesso, sulla base delle quale è stato strutturato il progetto di rilievo, stabilendo il numero e la posizione delle stazioni (11 quelle topografiche, 8 quelle per le scansioni laser 3D). La formalizzazione

²⁴ Questa fase viene denominata *registration* e permette di unificare il sistema di riferimento delle singole scansioni laser con quello impostato attraverso la battuta topografica attraverso operazioni di rototraslazione basate sulla collimazione semiautomatica di punti omologhi. Tale processo consente non solo di uniformare tutti i dati acquisiti allineandoli a un sistema di riferimento cartesiano georeferenziato, ma permette anche di determinare in maniera puntuale l'incertezza di ogni singola registrazione, e di conseguenza anche quello del modello numerico generale.

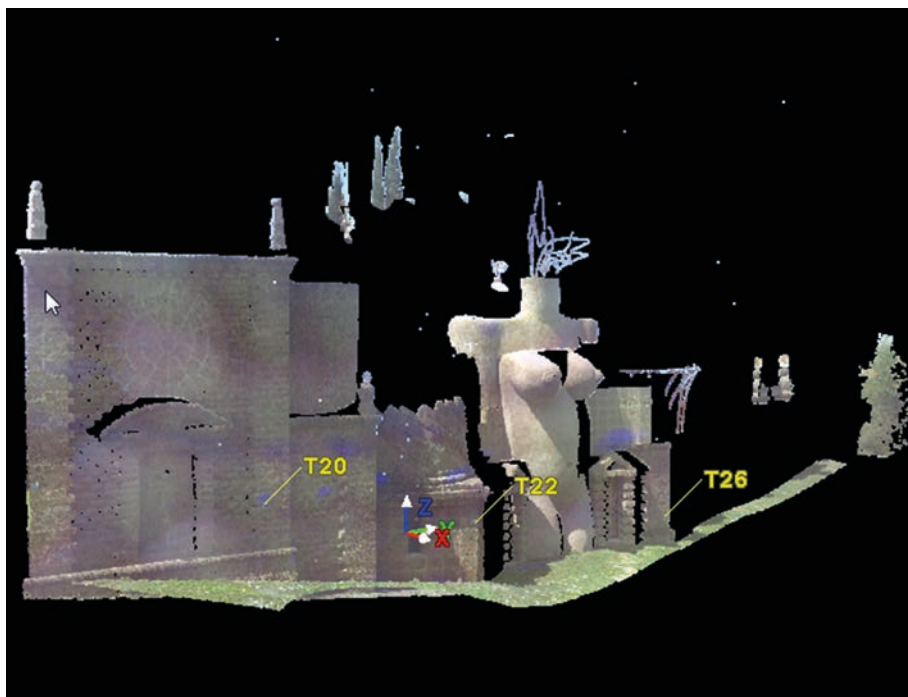


Fig. 7. La Torre del tempo e dell'angelo custode, il Tempio della Gigantessa e della Madre Terra, e la casa capitello, modello numerico (RGB colore).

delle due poligonali, quella esterna e quella interna, ha consentito di impostare i piani di riferimento rispetto ai quali vengono effettuate e registrate le operazioni di misura. Queste operazioni hanno consentito di trarre e misurare sia punti notevoli fisicamente presenti e facilmente identificabili sulle superfici da rilevare (spigoli dell'oggetto, il più possibile perpendicolari alla stazione totale, al fine di ottenere un maggior controllo sulle misurazioni), sia i *target*, successivamente formalizzati per la registrazione di nuvole di punti. La loro posizione è stata segnata su eidotipi rappresentanti gli alzati e attraverso un'ulteriore presa fotografica, impostata avendo cura di posizionarli in modo tale da poterne trarre almeno 3 da ogni stazione topografica. Tale operazione è fondamentale per controllare l'incertezza durante la successiva registrazione delle nuvole di punti ottenuta dalle scansioni laser e per georeferenziare il modello numerico totale successivamente ottenuto.

Le posizioni assunte dalle stazioni topografiche sono coincise con quelle delle scansioni laser 3D, individuate in modo tale da rilevare il maggior numero di punti, così da ottenere una precisa rappresentazione una volta importati i dati di rilevamento nelle piattaforme CAD. Al fine di ottenere delle buone scansioni laser 3D, sono stati valutati alcuni elementi del contesto oggetto di studio, relazionandoli alle caratteristiche e alle modalità di lavoro dello strumento, cercando di ridurre ombre e occlusioni; ottenere una buona sovrapposizione tra le scansioni; avere una risoluzione omogenea delle scansioni stesse attraverso una corretta valutazione del *probe*; appurare che i *target* siano tutti perfettamente visibili. Sono stati inoltre definiti i parametri delle scansioni in relazione all'obiettivo e alla scala di rappresentazione precedentemente fissata, impostando una densità di punti di 1,5 cm x 1,5 cm per le aree generali e di 2 mm x 2 mm per le aree di dettaglio.

Il giardino Poliphili e il convento francescano

Per quest'area è stata effettuata una battuta topografica successiva a quella effettuata per l'opera buzziana, collegata alla precedente attraverso il rilevamento di punti notevoli riconoscibili collocati sull'opera già rilevata.

Il progetto di rilievo ha riguardato essenzialmente il tracciamento del percorso di una nuova poligonale, cercando di ottimizzare al massimo i 13 punti di stazione stabiliti.

La prima stazione, posta nelle immediate vicinanze dei palchi del Sole e della Luna, ha permesso di rilevare in primo luogo i punti notevoli posti sull'opera buzziana, già rilevati nella precedente battuta topografica, e successivamente quelli del giardino, per poi arrivare al convento francescano. Le operazioni di rilevamento hanno previsto un'importante integrazione tra la battuta topografica e fotografie opportunamente raddrizzate.

Rilevamento degli ambienti interni

La costruzione degli eidotipi della pianta del piano terra e delle sezioni notevoli hanno consentito di definire e rappresentare il perimetro degli ambienti, compresa la posizione delle aperture e la definizione dello spessore

dei muri interni. Per avere maggior controllo degli ambienti da rilevare, sono stati individuati tutti i salti di quota utili per indicare nel progetto di rilievo tutti i piani di riferimento. Messo a punto l'eidotipo, si definisce la scala di rappresentazione degli elaborati di rilievo, i metodi da adottare e le misure da rilevare. L'individuazione di un braccio di poligonale interno, che entra nel Teatro del Corpo Umano attraverso i due ingressi principali posti ai lati della Dea Madre, legato alla poligonale esterna appoggiandosi a due punti di stazione topografica, ha consentito di stabilire l'intera rete di inquadramento dell'opera. Una poligonale aperta che entra all'interno del manufatto, passa attraverso i vari ambienti, per andare a chiudersi in corrispondenza del primo punto di stazione esterno, posto all'interno del Teatro all'Antica. Individuato lo schema e l'articolazione della poligonale sono stati schematizzati i lati delle trilaterazioni²⁵ e tutte le misure da rilevare con il distanziometro laser. L'utilizzo di trilaterazioni ha consentito inoltre il bloccaggio tra poligonale interna e poligonale esterna e i bloccaggi riguardanti i successivi cambi di direzione del braccio di poligonale, definendo la reciproca posizione degli assi. In linea generale, gli assi di appoggio interni, impostati in maniera quanto più possibile parallela, sono il supporto dei due punti fissi dai quali, con la fettuccia, viene misurato il terzo punto (sull'oggetto da rilevare), componendo così il triangolo di misura. Per la natura complessa dello spazio, ove è stato difficoltoso arrivare con il braccio di poligonale, la misurazione è avvenuta con il distanziometro laser la cui orizzontalità è stata verificata tramite la livella incorporata nello stesso strumento.

La scelta di utilizzare soltanto strumenti per il rilevamento diretto è da collegare alla dimensione ridotta dei diversi ambienti e agli stretti passaggi che li mettono in comunicazione.

25

Il metodo di rilievo per trilaterazione si basa sul principio dell'indeforabilità del triangolo. Date le misure dei lati ci sarà una sola configurazione che corrisponde alle misure date. È possibile rilevare la posizione di un punto da altri due definiti fissi prelevando le distanze relative da esso.

La costruzione di modelli

La finalità di ogni operazione di rilievo è quella di ottenere un risultato in grado di costituire la base per comprendere e analizzare la realtà. L'evoluzione sempre crescente dei mezzi e delle tecnologie digitali ci permette oggi di portare all'interno di un unico sistema la vasta quantità di dati acquisita in fase di rilevamento. Questo aspetto, senza dubbio, ci agevola nella lettura e nell'interpretazione della realtà che ci circonda attraverso l'integrazione delle informazioni ottenute costituendo una base di dati eterogenea e coerente. Proprio grazie alla grande mole di dati ricavati durante le operazioni di rilevamento è possibile costruire modelli differenti, bidimensionali, tridimensionali statici e dinamici, con diverse caratterizzazioni, che diventano parte di quel sistema di conoscenza profonda che è il principale obiettivo da perseguire. All'integrazione di tecniche e di strumenti si affianca quindi l'integrazione di modelli, la cui realizzazione è legata alla capacità selettiva e interpretativa di chi li costruisce. A dispetto di quanto l'utilizzo di strumenti prevalentemente

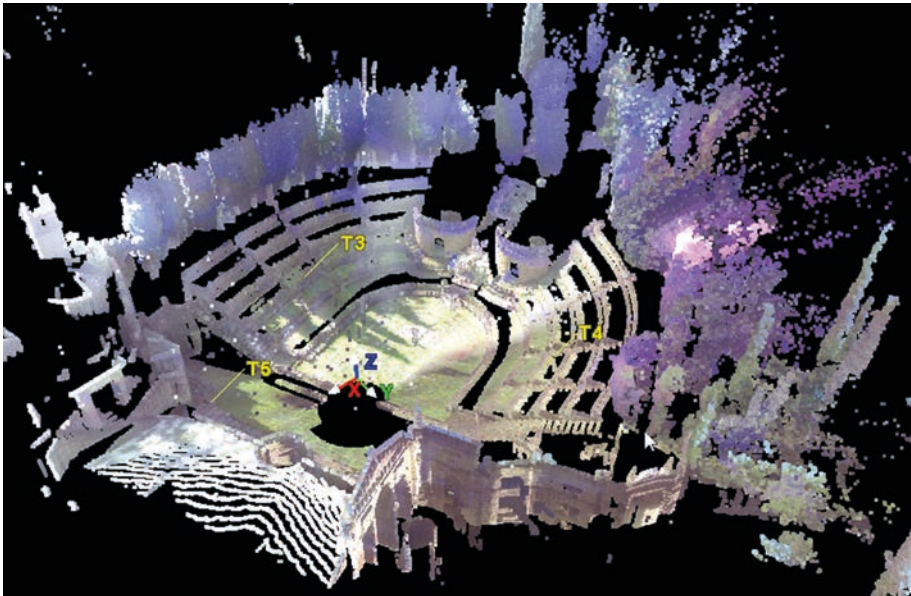


Fig. 8. Il Teatro all'Antica, modello numerico (RGB colore).

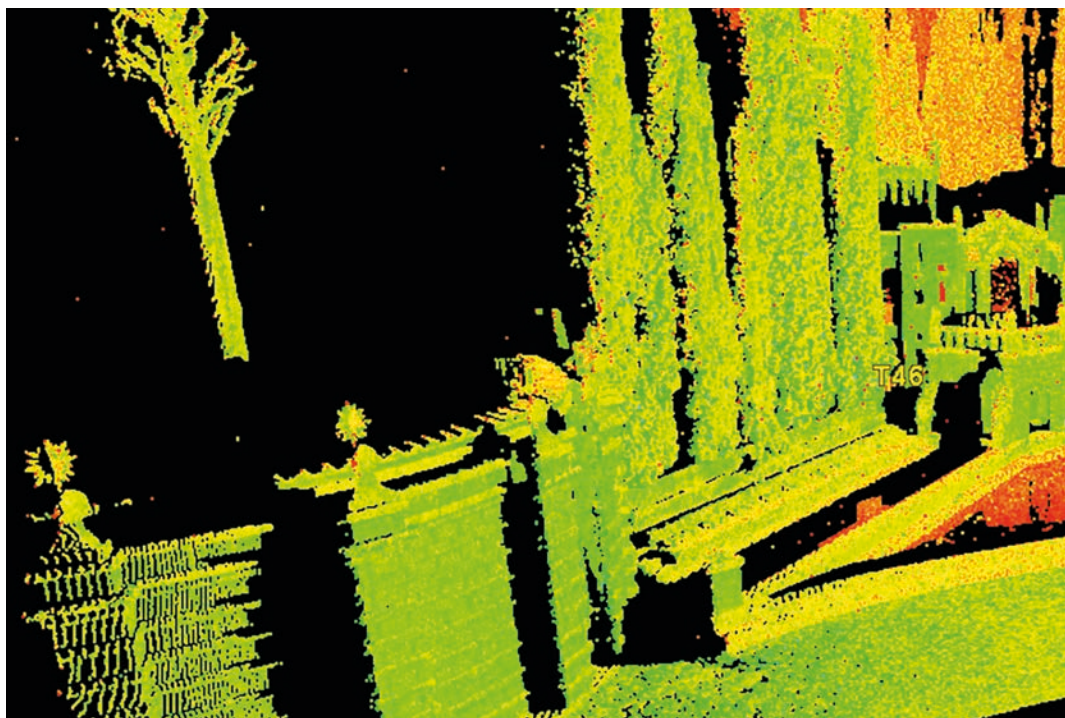
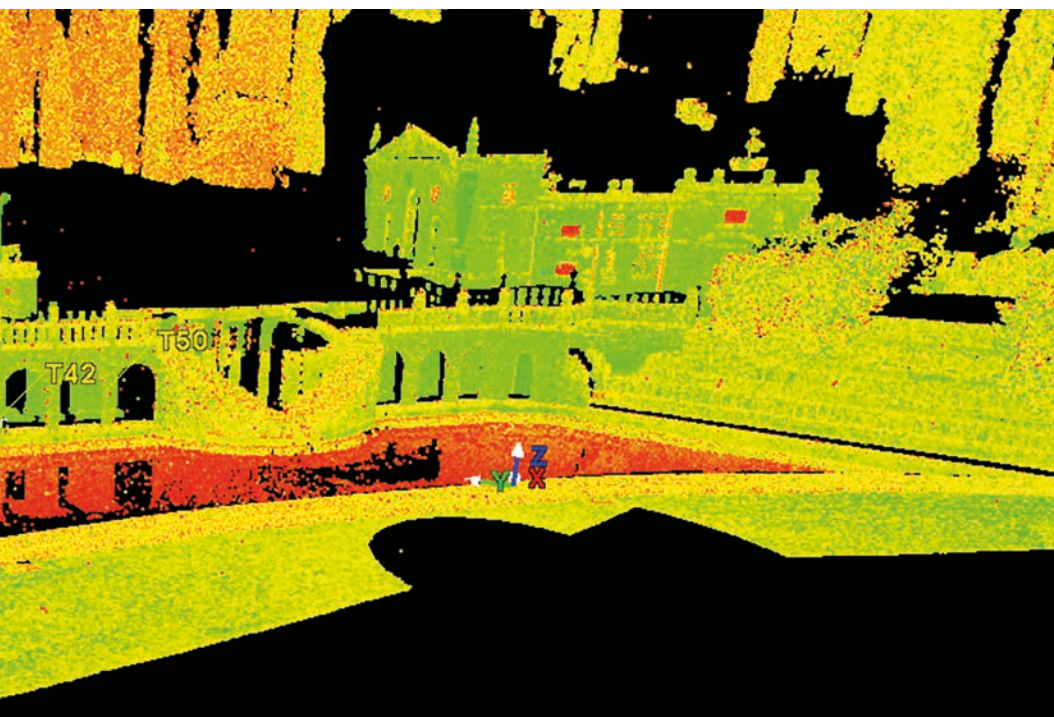


Fig. 9. La Scarzuola, modello numerico (RGB riflettanza).

digitali possa indurre a credere, la costruzione di modelli non è un'operazione automatica e completamente gestita dai software. Si tratta di un processo complesso, frutto di una mediazione concettuale, risultante dalla sintesi tra conoscenze storico-geometriche ed esperienza, in cui l'operatore è chiamato a riconoscere, selezionare e trattare le superfici da ricostruire. Diventa quasi un assioma la scelta di un metodo che parte dal principio che un modello e la sua rappresentazione devono essere costruiti rendendo esplicite le posizioni culturali, gli obiettivi e i passaggi operativi di chi ha immaginato e realizzato l'elemento oggetto di analisi, o gli elementi che lo compongono. Lo scopo è realizzare modelli digitali che consentano analisi, lettura, conoscenza e interazione ricca, veloce e controllata, sia da parte di utenti generici sia da parte di un'utenza specifica, spesso non possibili nella realtà. Tali modelli sono in grado di coprire, in un unico sistema di rappresentazione, la totalità delle pos-



sibili costruzioni, comportandosi da un lato come modelli iconici, dall'altro come modelli non iconici, dall'aspetto matematico e diagrammatico. Altro punto importante nella costruzione di modelli digitali riguarda la creazione di una documentazione analitica multilivello, basata sull'integrazione di modelli ma anche di contenuti. Si tratta di rappresentare non solo modelli totali dell'oggetto di studio ma anche di costruire un abaco di dettagli e particolari architettonici, a loro volta costituiti da un *layout* che ha lo scopo di raggiungere una conoscenza il più possibile ampia dell'oggetto di studio²⁶. A questo proposito, è importante che la totalità dei modelli sia strutturata in modo tale

26 Va ricordato che la rappresentazione e la costruzione di modelli di dettaglio è un'operazione che va stabilita a monte del rilevamento, in quanto per gli stessi è necessario acquisire una maggiore quantità di dato.

da contenere: il dato grezzo, privo di qualsiasi elaborazione e che consenta di poterlo analizzare in maniera indipendente traendone nuove conclusioni e proponendone successive interpretazioni; modelli 3D in grado di raggiungere una scala 1:1; modelli 2D che mettano in luce aspetti geometrici, tematici e percettivi dell'oggetto di studio. Attraverso questa modalità, e attraverso il rilievo 3D integrato, è possibile mettere in comunicazione l'oggetto rappresentato e il fruitore, realizzando un modello interattivo che mantenga costante il rapporto che intercorre tra oggetto reale e riduzione di scala.

La restituzione di modelli, o elaborati, dai dati ricavati in fase di rilevamento è ciò che giustifica e conclude le operazioni di rilievo. La fase di restituzione dei dati consta inizialmente di un momento di ricognizione del materiale acquisito, dell'analisi degli aspetti peculiari e della valutazione delle diverse problematiche inerenti gli obiettivi del rilievo precedentemente fissati e la restituzione degli elaborati in relazione allo scopo cui sono destinati. La scelta della scala dei modelli da produrre è, come già detto, una scelta da effettuare a priori, a dispetto di quanto un rilevamento compiuto tramite laser scanner possa indurre a credere. L'acquisizione di dati tramite metodologie per il rilevamento 3D condotta in questa sede per l'analisi della Scarzuola, più che l'acquisizione di dati tramite il rilevamento diretto o la topografia, porta a dover trarre alcune considerazioni relative all'elaborazione di geometrie e allo studio di superfici particolarmente articolate. Con l'aumentare della complessità dei modelli, legata indubbiamente alla quantità di dato che si riesce ad acquisire tramite scansione laser, aumentano le operazioni di elaborazione ed *editing* degli stessi. Il passaggio dalla nuvola di punti (dato oggettivo) alla costruzione di un modello 3D (operazione soggettiva) è il frutto di accurate operazioni legate allo scopo del modello stesso e il complesso architettonico di cui andrà a configurarsi come replica virtuale. In generale, si può fare ricorso a due differenti tipologie di modelli: un modello numerico²⁷ o un modello matematico²⁸. Nel

27 Modello numerico: modello nel quale la forma è descritta per punti, a mezzo delle loro coordinate spaziali (nuvola di punti) ed, eventualmente dalle informazioni necessarie a delineare il poliedro che ha quei punti come vertici (*mesh*).

28 Modello matematico: modello nel quale la forma è descritta in modo continuo per

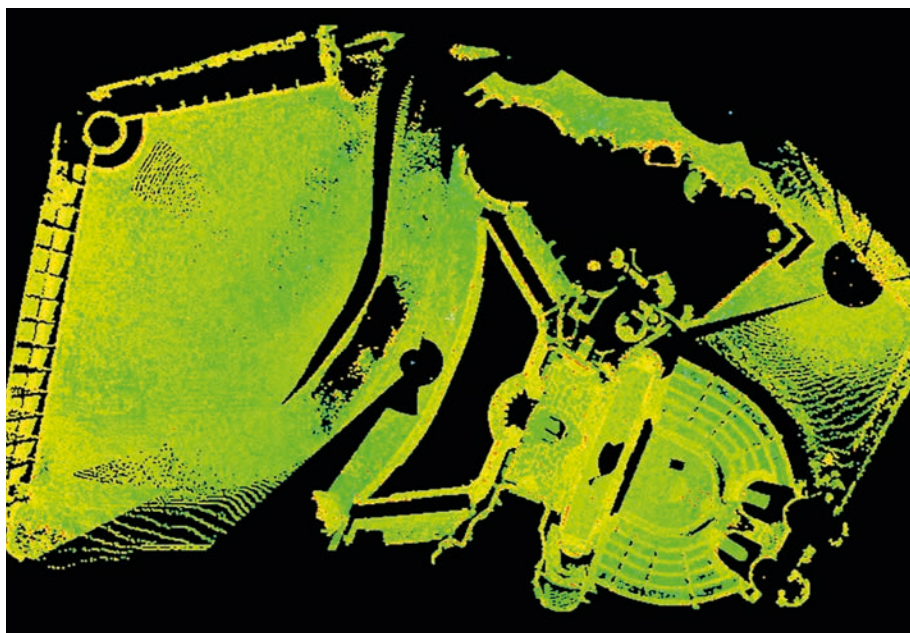


Fig. 10. Vista planimentrica del complesso della Scarzuola, modello numerico (RGB riflettanza).

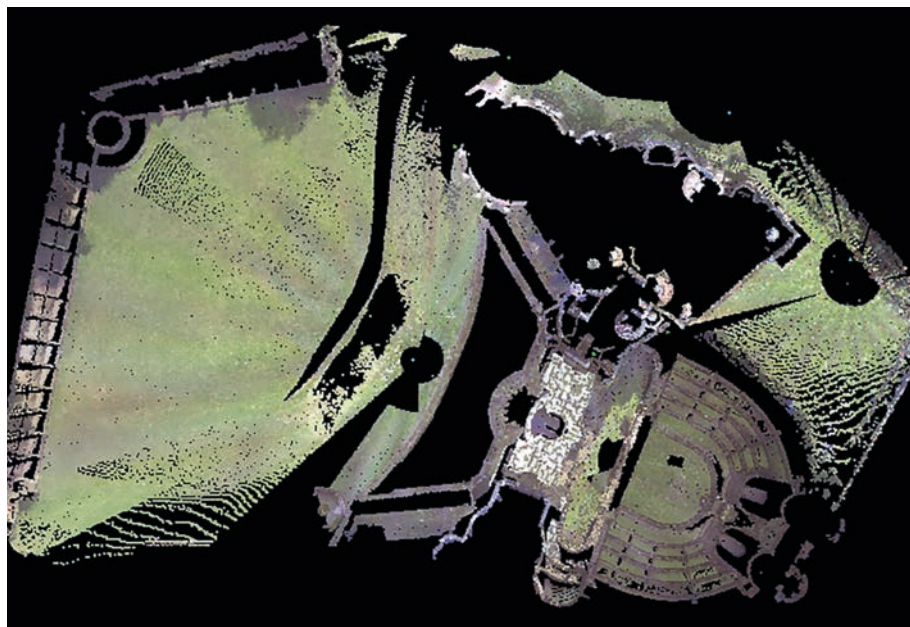


Fig. 11. Vista planimentrica del complesso della Scarzuola, modello numerico (RGB colore).

primo caso, partendo dalla nuvola di punti, si crea una superficie di interpolazione che, in quanto tale, passa per tutti i punti rilevati. Le operazioni volte alla generazione di un modello tridimensionale possono essere del tutto automatiche oppure manuali. I software di modellazione e gestione di nuvole di punti che dispongono di algoritmi automatici impediscono l'intervento dell'operatore, il che fa venir meno il controllo e, dunque, la scientificità dell'intero procedimento. Si aggiunga a questo che, come spesso accade, tali software nascono con altri scopi e sono rivolti ad altri utenti²⁹, e dunque, nel caso di manufatti architettonici o archeologici possano restituire dei risultati gravemente lacunosi sia dal punto di vista gestionale sia dal punto di vista qualitativo. Di contro, l'approccio completamente manuale consente di ottenere modelli di elevata qualità ma dai tempi di elaborazione onerosissimi. Il modello numerico può essere considerato un dato oggettivo: una volta dichiarate le modalità per l'acquisizione dei dati, la tolleranza, il valore dell'incertezza e le approssimazioni adottate per la costruzione dei modelli *mesh*. Nel secondo caso si ricorre all'utilizzo di superfici matematiche, le NURBS, che, passano solo per alcune sezioni ricavate dal modello numerico ottenuto dalla scansione laser. La selezione di punti e la definizione delle geometrie principali consente la realizzazione di un modello ideale, continuo e perfetto, frutto di un'interpretazione e come tale non ripetibile, a meno di non considerare e replicare le stesse ipotesi interpretative.

I modelli tridimensionali del complesso Buzziano sono stati eseguiti sperimentando entrambe le procedure, con l'obiettivo di costruire un modello numerico, discreto (reale) e un modello matematico, continuo (ideale). In assoluto, non è possibile stabilire quale delle due realizzazioni sia migliore, perché ogni tipologia di modello è legata a uno specifico obiettivo. Il modello numerico è sicuramente lo strumento più adatto a descrivere manufatti architettonici dai contorni irregolari in cui è difficile rintracciare spigoli e bordi

mezzo delle equazioni parametriche delle superfici che la compongono (NURBS).

29 Ci si riferisce in particolare all'ambito del *reverse modeling*, insieme di operazioni che parte dal rilievo di un modello fisico per farne una copia virtuale sulla quale apportare modifiche e/o verifiche per una successiva prototipazione.

ben definiti; il modello matematico invece consente di descrivere geometricamente le superfici e i volumi in cui si articola la Scarzuola.

La realizzazione di un modello *mesh* derivante da modello numerico è un processo che ben concilia l'intervento dell'operatore con un modello di elevata qualità. A causa dell'onerosità e delle tempistiche, si è scelto di utilizzare questa procedura solo per rappresentazioni parziali di alcuni elementi di dettaglio (es. Bocca di Giona), mentre il modello tridimensionale dell'intero complesso è stato realizzato attraverso le tradizionali procedure di modellazione matematica basate su geometrie definite da curve direttrici e generatrici.

La realizzazione di modelli *mesh* parziali, eseguita attraverso il software Geomagic Studio 10³⁰, ha seguito delle fasi ben precise volte all'ottimizzazione del modello stesso. Questi i momenti che hanno definito il suddetto processo: *pre-processing*, determinazione della più corretta topologia della superficie, generazione del modello poligonale, *post-processing*.

Il primo momento consiste nell'*editing* della nuvola di punti ottenuta dal laser scanner 3D la quale dovrà essere epurata di tutti i dati non necessari. Questa operazione, fortemente condizionata anche dalla scala del modello, può cominciare all'interno del software che gestisce la nuvola di punti³¹, dove la rototraslazione delle singole scansioni per punti omologhi permette la registrazione delle stesse e la loro unione. Nella fase di *pre-processing*, all'atto dell'importazione della nuvola di punti, viene espressamente richiesta la percentuale dei punti da caricare³². La seconda fase, quella dello studio topologico, è finalizzata fondamentalmente alla riduzione del numero di ver-

30 Si tenga presente che il software utilizzato consente un confronto tra i due tipi di modelli (modello numerico e modello *mesh*) attraverso il calcolo delle deviazioni dell'uno rispetto all'altro, messe in risalto da una scala di colori applicata sulla superficie.

31 Leica Geosystems Cyclone 6.4.

32 *Ratio*, usualmente lasciato di default al 100% previa registrazione e unione delle singole scansioni laser sul software dedicato.

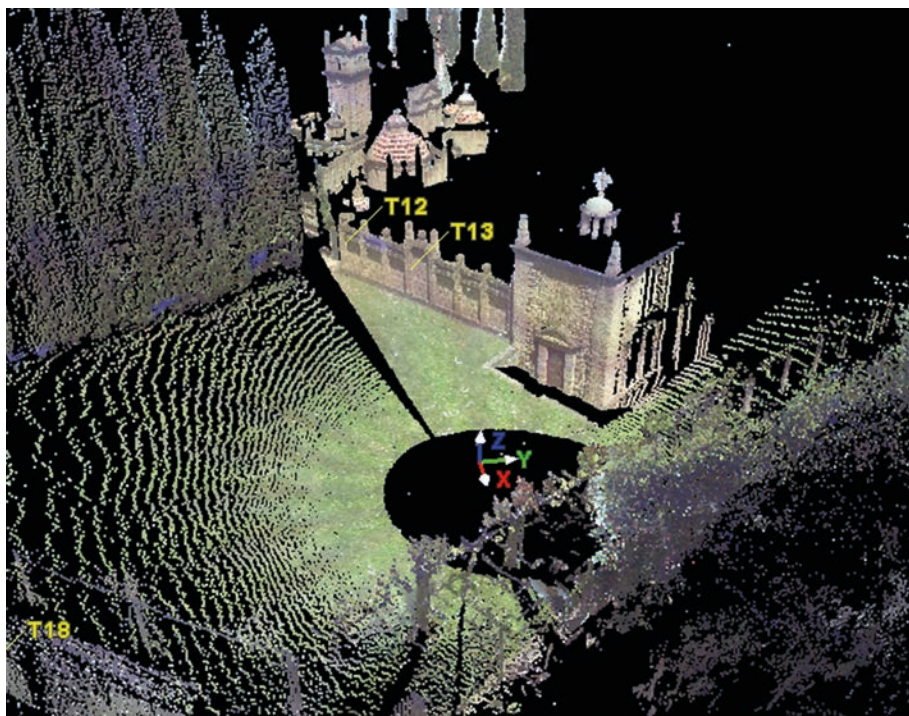


Fig. 12. La Torre del tempo e dell'angelo custode, modello numerico (RGB colore).

tici³³ e alla riduzione del "rumore"³⁴ degli stessi. La terza fase, il *meshing* vero e proprio, attraverso l'interpolazione dei punti presenti nella scena assunti come vertici, genera spigoli e, quindi, facce secondo l'algoritmo di Delaunay il quale consente, dato un insieme di punti P , di definire una griglia di triangoli in una superficie, griglia costruita in modo che, per ogni circonferenza circoscritta a una faccia triangolare, nessun punto di P (oltre a quelli che formano il triangolo

33 *Curvature sample*, comando che permette di abbattere il numero dei punti in maniera intelligente, conservandone molti su regioni della nuvola con curvature importanti, conservandone pochi su regioni pressoché piane della nuvola.

34 *Noise reduction*, comando che compensa l'errore dello scanner spostando i punti nella posizione statisticamente più corretta. Il fenomeno del cosiddetto "rumore", dovuto alle più disparate interferenze ambientali e fisiche con lo strumento di scansione, nelle operazioni di *meshing* potrebbe generare contorni e spigoli in realtà non esistenti.

stesso) giace all'interno della circonferenza. Questa condizione, più conosciuta con il nome di "circonferenza libera", assicura la realizzazione di un buon modello numerico, qualità comunque controllabile ed editabile dall'operatore attraverso la misura degli angoli di poligoni adiacenti, la lunghezza massima assegnata agli spigoli e l'area di ogni singola faccia. All'ultima fase, quella del *post-processing*, è demandata la correzione di errori rintracciati su spigoli³⁵ e sulla superficie poligonale stessa³⁶ nonché la compensazione di lacune³⁷ del modello derivate da carenza di dato nella nuvola di punti iniziale.

Una volta terminata la fase di costruzione dei modelli tridimensionali, sono state affrontate questioni relative alla realizzazione di modelli bidimensionali. È stato necessario affrontare due aspetti peculiari del sito, uno di carattere generale, l'altro di carattere specifico. Il primo è legato all'irregolarità geometrica dell'opera in questione, il secondo è rappresentato dalla notevole estensione del complesso buzziano, comprendente una serie di ambiti differenti per forma e volume e aggregati tra loro sempre in maniera differenziale. Queste considerazioni preliminari hanno consentito di fissare in 1:50 la scala di restituzione delle differenti tipologie di elaborati bidimensionali, geometrici e architettonici³⁸.

Per la redazione degli elaborati geometrici, i dati metrici sono stati affidati principalmente al modello numerico precedentemente acquisito e registrato, che si presentava però di difficile gestione a causa delle sue dimensioni. Alla scelta di decimarlo³⁹, si è preferita la sua gestione in AutoCAD tramite

35 *Edge correction*, comando che modifica, specchia, divide, sposta o elimina spigoli (e conseguentemente facce).

36 *Polygon editing*, comando che può aggiungere o rimuovere vertici, eliminare delle intersezioni indesiderate, invertire le normali, in altre parole, migliorare la superficie preservandone la geometria originale.

37 *Holes filling*, comando che risarcisce le lacune della superficie inserendo nuovi vertici, spigoli e facce usando (a scelta dell'operatore) come riferimento la curvatura dell'intorno della mancanza di dato.

38 Cfr. *supra* nota 8.

39 Riduzione percentuale del modello tramite l'eliminazione di punti uniformemente distribuiti nell'area indicata.

Leica CloudWorx 4.0⁴⁰, per non aumentare ulteriormente il valore d'incertezza. Il presente applicativo ha consentito infatti di aprire una visualizzazione della nuvola di punti in ambiente CAD⁴¹, di orientarla secondo un sistema di riferimento cartesiano xyz e di effettuare una serie di sezioni a più livelli dei dati numerici⁴², in modo da permetterne la restituzione vettoriale tramite un processo di *overlay*⁴³. Si è operato quindi secondo azioni di proiezione e sezione, a dispetto dell'uso di strumenti informatici e tecnologie avanzate. La costruzione di tali modelli è avvenuta filtrando i dati attraverso conoscenza ed esperienza, discretizzando il manufatto nei suoi elementi significativi. Si è evitato di rendere l'operazione automatica o semiautomatica per non intervenire troppo sul dato iniziale e quindi per ridurre al minimo l'errore e per l'incapacità del software di operare "intelligentemente" sul dato.

Ricavata la rappresentazione geometrica, si è proceduto con l'integrazione delle informazioni con un raddrizzamento fotografico per la rappresentazione architettonica. Il processo di integrazione si è reso indispensabile in quanto la nuvola ricalcava il manufatto in modo discontinuo⁴⁴ e, nonostante la possibilità di visualizzarla con il dato RGB associato potesse aiutare il riconoscimento degli elementi, questo non ha impedito che in viste parallele⁴⁵ la sovrapposizione dei vari punti abbia confuso o reso quasi irriconoscibile la lettura della nuvola stessa. Il dato metrico fornito ha consentito un fotoraddrizzamento

40 Applicativo Leica che consente la gestione della nuvola di punti in AutoCAD.

41 *ModelSpace*, finestra di visualizzazione della nuvola gestita tramite il software dedicato Leica Geosystems HDS Cyclone 6.0.

42 *Clip points to slice*, comando che consente di visualizzare solo una porzione di punti compresa tra due piani scelti dall'operatore, ortogonali al sistema di riferimento e paralleli tra loro, nascondendo gli altri.

43 Procedimento manuale che consiste nella "rilucidatura" della nuvola di punti visualizzata su di un piano parallelo a quelli di sezione e coincidente con la vista impostata.

44 Con il termine discontinuo ci si riferisce alla natura puntiforme della nuvola stessa, caratterizzata da lacune in sottosquadri e zone d'ombra, derivanti dall'irregolarità geometrica prima citata.

45 Si fa riferimento alle viste canoniche di proiezione ortogonale quali piante, prospetti e sezioni, in cui l'osservatore essendo posto infinitamente lontano dal piano di quadro vi proietta gli oggetti secondo raggi visuali paralleli tra loro.

analitico⁴⁶ dal quale è stato possibile ricavare i dati materici utili per la definizione degli elaborati di tipo architettonico.

I blocchi che compongono la Scarzuola sono manufatti estremamente particolari, per il loro significato profondo e per i continui riferimenti culturali che Buzzi propone di volta in volta. Ciò pone l'esigenza di comunicare la grande quantità di informazioni che ne definiscono le peculiarità. Non è stato possibile quindi esimersi da rappresentazioni di tipo canonico quali piante, prospetti e sezioni, elaborate secondo un linguaggio geometrico e architettonico. La scelta di realizzare diverse tipologie di elaborati nasce dalla necessità di rendere evidente solo uno tra gli infiniti aspetti della porzione di realtà analizzata.

46 Metodologia digitale per il raddrizzamento di riprese fotografiche che, basandosi sulle relazioni tra fotogramma e oggetto, associa dei punti specifici dell'immagine alle coordinate degli stessi ricavati in ambiente CAD.

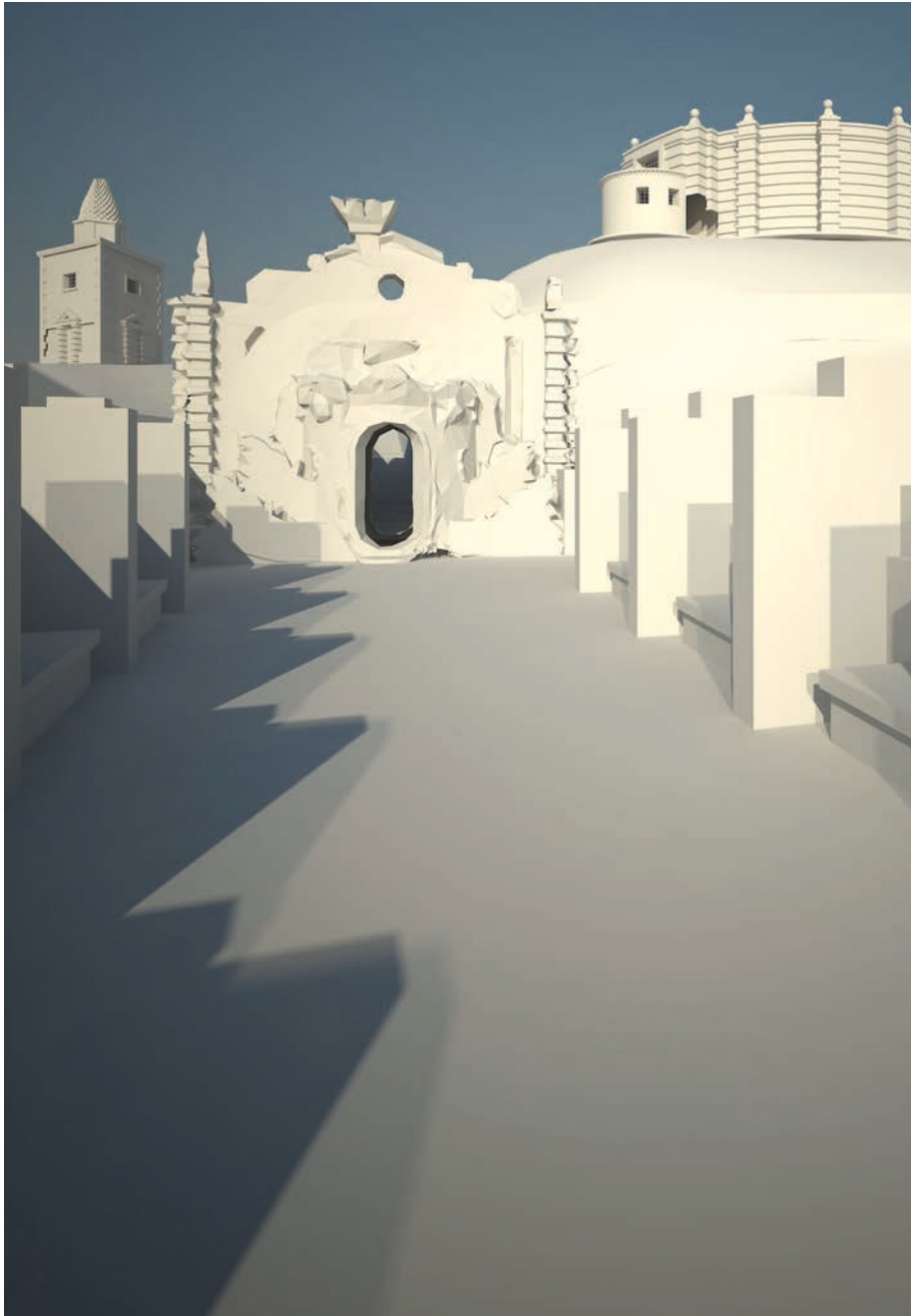


Fig. 1. Modello 3D della Bocca della Balena di Giona.

5. Rappresentare la Scarzuola

La complessità formale del complesso ha dettato la scelta di utilizzare e integrare strumentazioni che consentissero il suo rilevamento 3D. La stessa, letta sotto il profilo dei richiami metaforici e simbolici, ha posto il problema di quale forma di rappresentazione fosse la più appropriata per descriverla, analizzarla e comunicarne gli aspetti fondamentali. Come restituirne i suoi elementi, i suoi percorsi, i suoi significati sottesi? Osservando la Città buzziana, ci troviamo di fronte a una sovrabbondanza di eventi e oggetti, classificati e organizzati in forme architettoniche, in un *continuum* di suggestioni emozionali e percettive che solo l'architettura può inscenare. La sua realizzazione è completamente avulsa dai canoni della costruzione; di conseguenza, anche le metodologie per la rappresentazione, intese tradizionalmente, hanno portato alla definizione di elaborati integrati che hanno descritto il complesso. La restituzione di elaborati bidimensionali dell'opera ha portato alla realizzazione di una planimetria e di una serie di prospetti/sezioni che consentono di cogliere soltanto alcuni aspetti. Ciò ha portato la possibilità, o forse la necessità, di incrementare i modelli di rappresentazione del manufatto, al fine di renderne la conoscenza quanto più estesa possibile. È stato quindi necessario introdurre un sistema di indagini aperte che partisse dai dati acquisiti tramite le operazioni di rilevamento e rilievo e che introducesse nuovi livelli di lettura,

oggettivi o percettivi del manufatto. Tali piani di lettura, realizzati attraverso l'integrazione di tecniche di rappresentazione, raccontano le qualità delle superfici articolate e complesse e le loro caratteristiche, la matericità, gli effetti di luce e di colore.

L'obiettivo è quello di proporre una serie di sperimentazioni grafiche che attraverso un processo scientifico di lettura¹ della realtà, hanno portato all'elaborazione di modelli grafici utili a una maggiore comprensione della stessa, contemplando quegli aspetti che non vengono rivelati da una prima lettura superficiale. La rilettura dei valori architettonici ha come scopo la comprensione di "significati altri" dell'oggetto, eseguita indagando le possibilità offerte dall'integrazione tra espressività tradizionali e digitali. Pertanto sono stati usati espedienti rappresentativi tesi a una migliore comunicazione ed è stato possibile, in quest'ottica, restituire la continuità spaziale e percettiva il cui senso non può essere ignorato.

Le sperimentazioni grafiche sono state condotte principalmente seguendo due percorsi per l'analisi della Scarzuola: una relativa al contesto naturale in cui è collocata, l'altra relativa agli aspetti simbolici e percettivi. La prima esamina le relazioni spaziali che intercorrono tra la Scarzuola e il contesto in cui si trova, identificato come spazio verde, aperto, ma contemporaneamente uno spazio raccolto, introspettivo, isolato da tutto il resto. Disegnando la linea di contorno apparente² dei fronti considerato singolarmente si può comprendere il rapporto tra verde e costruito, tra natura e architettura, in un'alternanza di volumi che articola la totalità dello spazio.

La seconda categoria di elaborati ha come obiettivo quello di trasmettere l'esperienza del percorso compiuto dal visitatore. La modalità utilizzata ha consentito di dispiegare l'articolato perimetro esterno del manufatto su un unico

1 L'espressione "lettura scientifica" fa riferimento all'applicazione di uno specifico processo di analisi e rilevamento dell'opera, seguendo una metodologia consolidata e, in quanto tale, ripetibile.

2 Per contorno apparente si intende l'ultimo profilo di un oggetto percepito dall'osservatore da un determinato punto di vista. In questo caso, come riportato nelle immagini, la linea di contorno apparente coincide con il profilo-sezione dell'oggetto.

piano, generando quasi uno sviluppo in proiezione parallela. Un approccio di questo genere ha tracciato la strada per la ricerca di un criterio metodologico che potesse, con un'unica rappresentazione grafica, trasmettere quanti più aspetti possibili di un'opera tanto stratificata. Poiché rappresentazioni convenzionali in proiezione parallela e/o conica non avrebbero assolto tale compito, è nata la necessità di utilizzare una rappresentazione di tipo non convenzionale che consentisse di cogliere la continuità di un percorso altrimenti non percepita, in cui, per ottimizzare le informazioni legate ai diversi ambienti e a gruppi di ambienti, si è utilizzato ogni volta un piano di riferimento differente, sistematicamente allineato con il consecutivo, che ha permesso di leggere in successione architetture e simboli.

Con lo stesso obiettivo, anche le elaborazioni di dati da modelli tridimensionali sono state opportunamente trattate. Il modello 3D matematico e la nuvola di punti costituiscono una preziosa banca dati, atta a una simulazione statica o dinamica dell'opera, a una fruizione interattiva online, alla documentazione del manufatto. La nuvola di punti, tuttavia, restituisce indistintamente tutti i caratteri del complesso rendendone difficile la lettura critica. Per questo, una strada percorribile è sembrata quella della «discretizzazione, o scomposizione per parti, [...] e la ricomposizione della "scatola" spaziale, l'analisi dei suoi elementi costitutivi, la loro classificazione e descrizione e, infine, la verifica delle possibili regole che sottendono alle diverse combinazioni fra gli elementi»³, applicata nella realizzazione di un modello teorico. I precetti dell'analisi grafica, solitamente utilizzati per i soli aspetti architettonici trattati nei modelli bidimensionali, vengono riscoperti, rielaborati e infine applicati al modello tridimensionale. Il modello, scomposto nelle sue diverse parti architettoniche e in seguito rielaborato per evitare un impoverimento della realtà senza giungere a una conoscenza più approfondita dell'opera, suggerisce una chiave di lettura metaforica e simbolica del complesso, come lo stesso Buzzi, nei suoi scritti, propone.

Una lettura di questo tipo è risultata utile al fine di comunicare in maniera

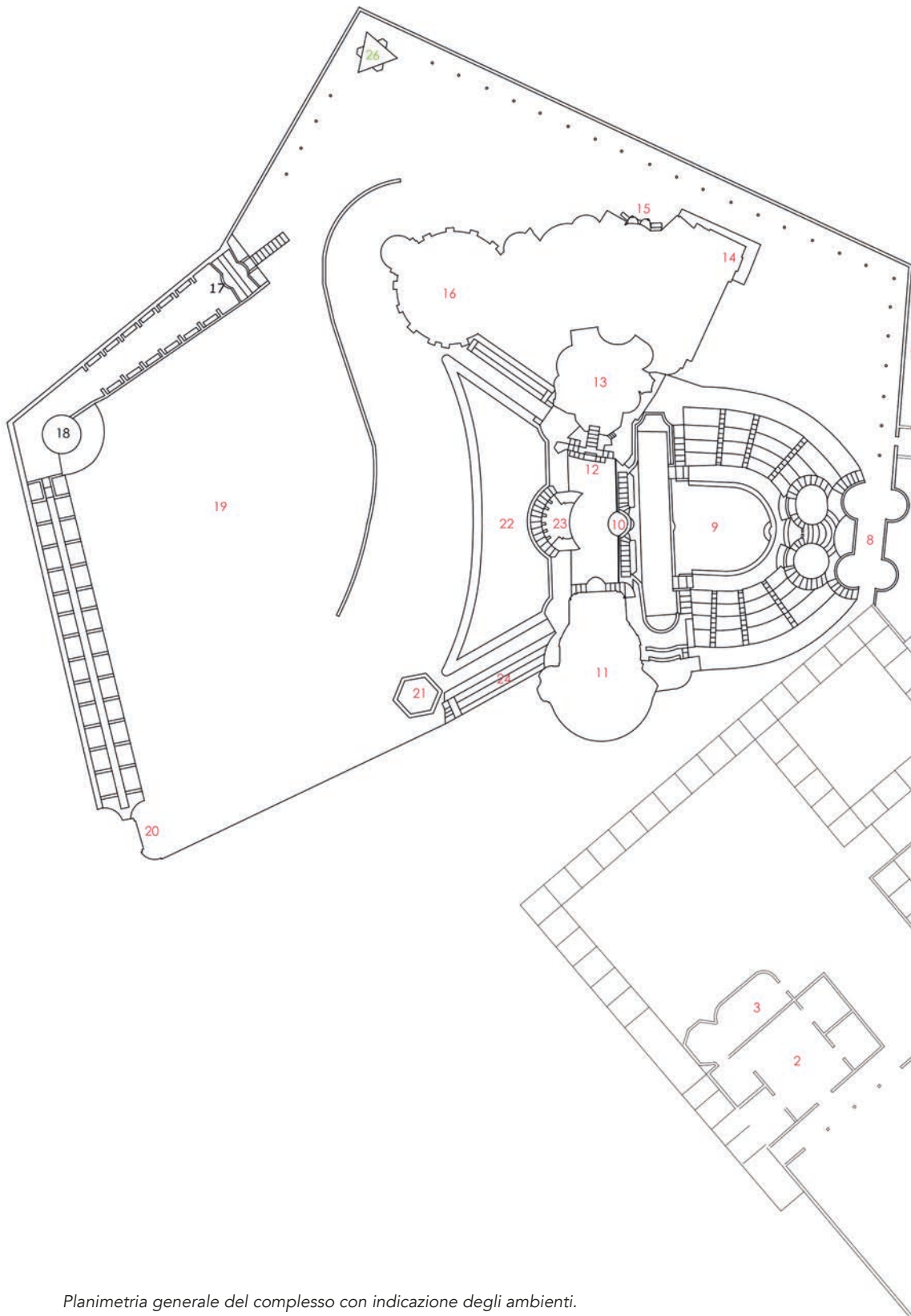
chiara i significati sottesi cui si è spesso accennato, attraverso una serie di modelli tematici ricomposti e “incrociati” con l’analisi degli elementi architettonici costitutivi. Sono emersi numerosi aspetti, che fanno comprendere come dalle scelte volumetriche a quelle funzionali, dagli elementi strutturali alle scelte decorative, nulla è privo di un intrinseco significato. L’integrazione di tecniche e strumenti per il rilevamento architettonico, l’integrazione di metodologie per la rappresentazione tradizionali e innovative, la rielaborazione di metodologie di studio tradizionali come l’analisi grafica, hanno fornito un valido supporto per investigare quel carattere di intangibilità e i simboli evocativi, fondamentali per la completa comprensione della Scarzuola.

Rappresentare la Scarzuola

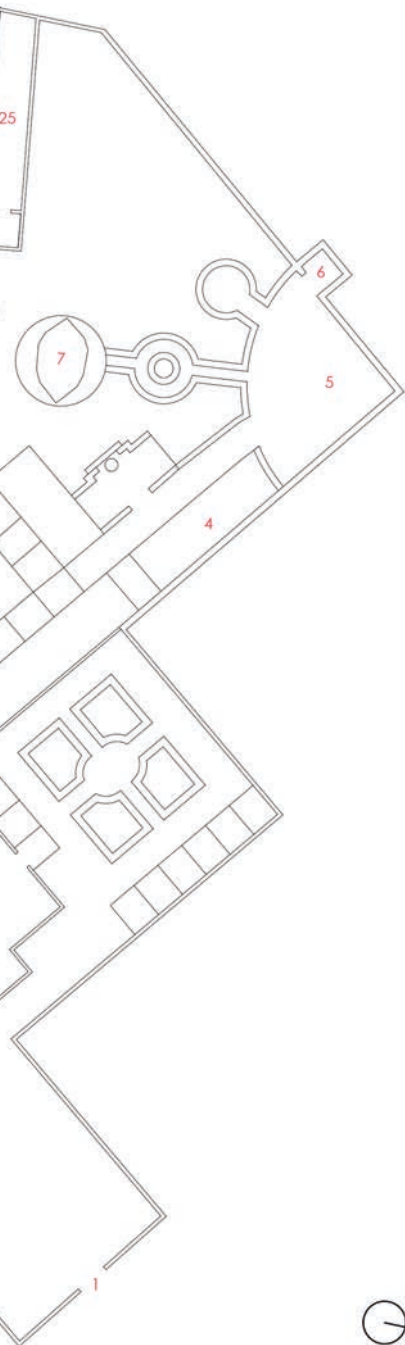
Modelli 2D

- Planimetria generale del complesso con indicazione degli ambienti.
- Planimetria generale del complesso. Rappresentazione geometrica con indicazione delle metodologie di rilevamento integrato.
- Planimetria generale del complesso. Rappresentazione architettonica.
- Prospetti e sezioni. Rappresentazione geometrica e architettonica.
- Prospetti e sezioni. Rappresentazione digitale integrata.

Modelli 3D



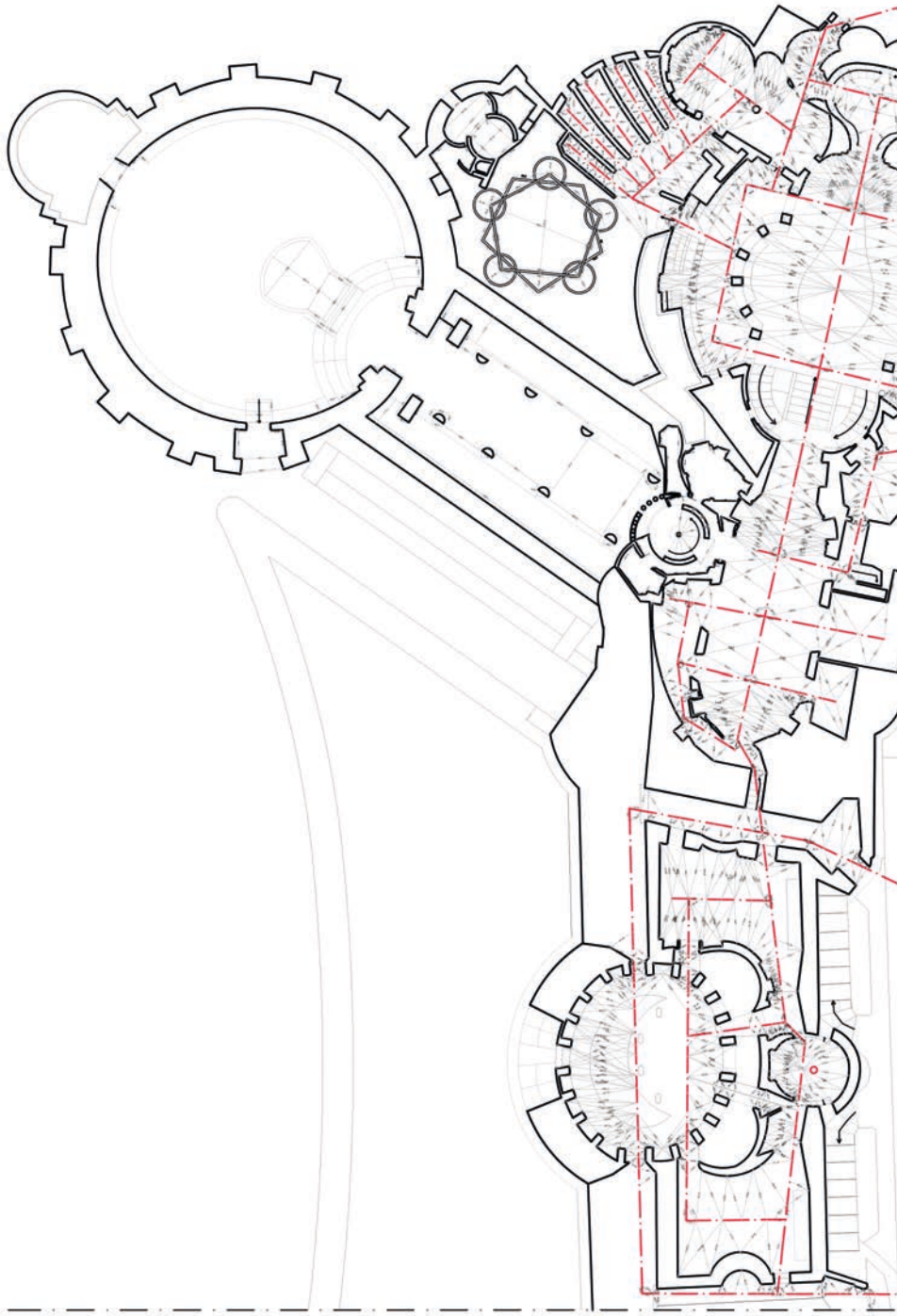
Planimetria generale del complesso con indicazione degli ambienti.



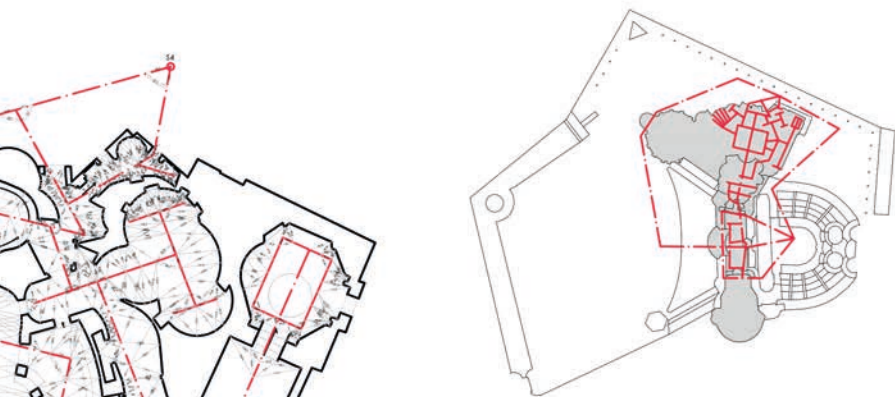
- 1 Ingresso
- 2 Chiesa
- 3 Coro con affresco di S. Francesco
- 4 Peschiera
- 5 Ninfeo degli antenati
- 6 Antro con la sacra fonte di S.Francesco
- 7 Vascello di Poliphilo
- 8 Pegaso
- 9 Teatro all'antica
- 10 Terzo occhio
- 11 Teatro dell'Arnia
- 12 Juana Coeli
- 13 Acropoli:
 - Partenone,
 - Tempio di Vesta,
 - Torre campanaria,
 - Piramide,
 - Arco di Trionfo,
 - Colosseo,
 - Piramide di Cristallo
- 14 Torre del Tempo e dell' Angelo Custode
- 15 Tempio di Eros
- 16 Tempo di Apollo
- 17 Bocca della balena di Giona
- 18 Torre della Meditazione e della Solitudine
- 19 Grande Cavea
- 20 Porta Amor Vincit omnia
- 21 Tempo di flora e pomona
- 22 Teatro acquatico
- 23 Ninfeo di diana e atteone
- 24 Ninfeo di eco
- 25 Archivio Buzzi
- 26 Torre triangolare



55
50
40
30
20
10
5
2
0 2 5 10 20 30

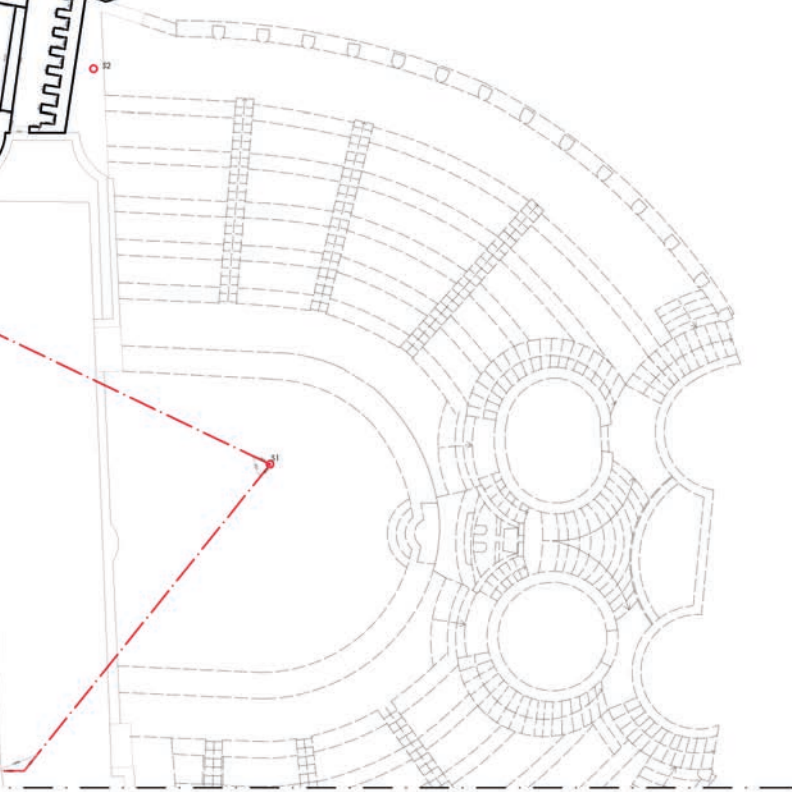


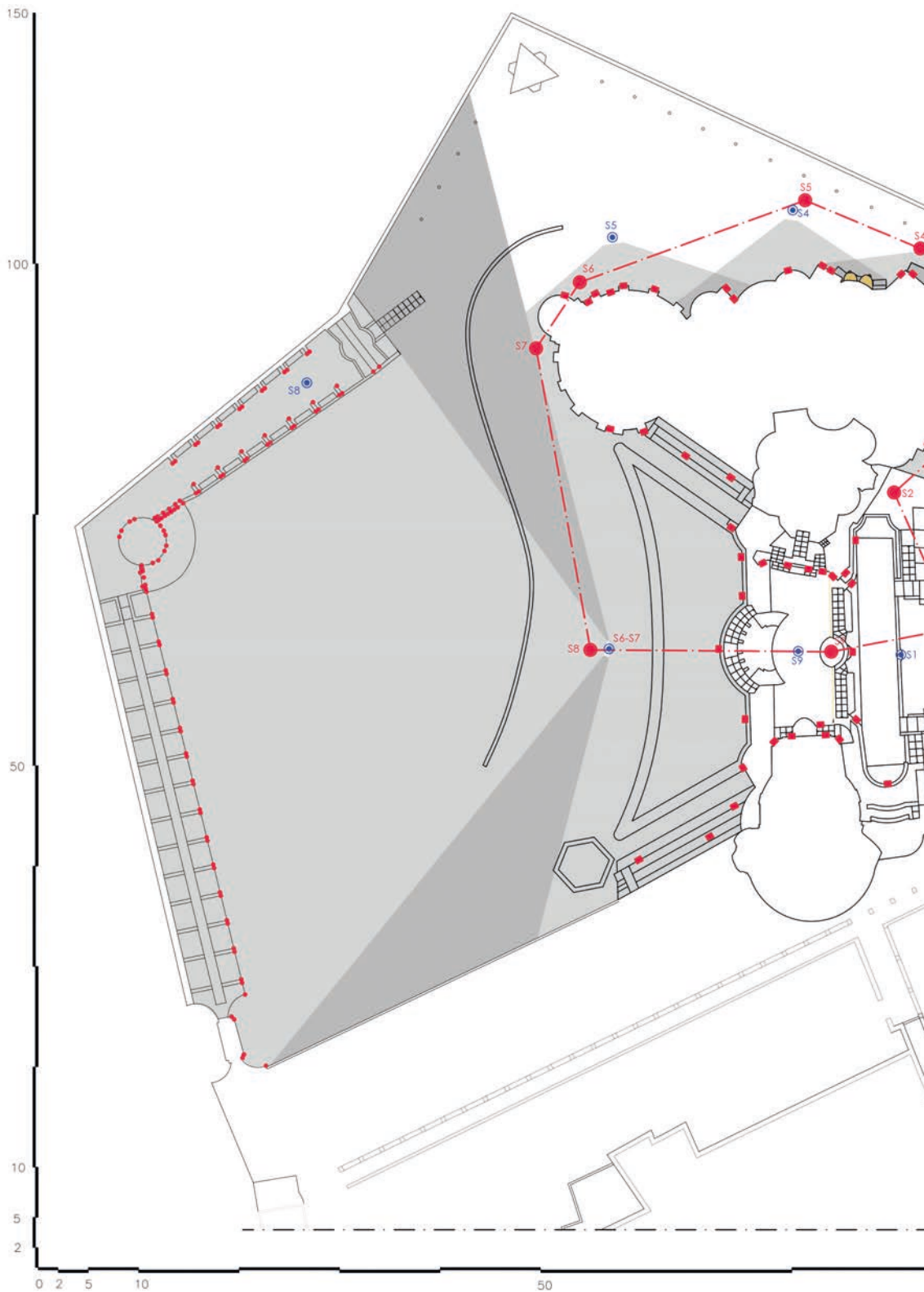
Planimetria generale del complesso. Rappresentazione geometrica con indicazione delle metodologie di rilevamento integrato.



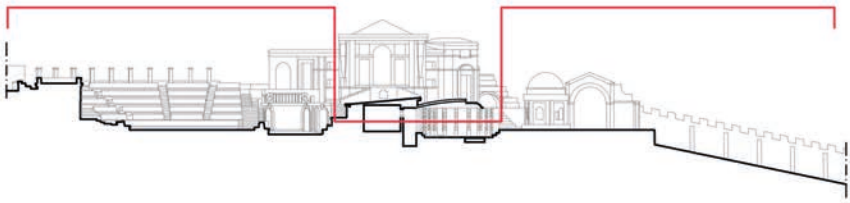
RILEVAMENTO DIRETTO | incertezza $\Delta = \pm 30,00$ cm

- - - POLIGONALE RILIEVO INTERNI
- - - BLOCCAGGIO POLIGONALE
- ↔ 10 ↔ TRILATERAZIONI
- NON RILEVATO





Planimetria generale del complesso. Rappresentazione geometrica con indicazione delle metodologie di rilevamento integrato.



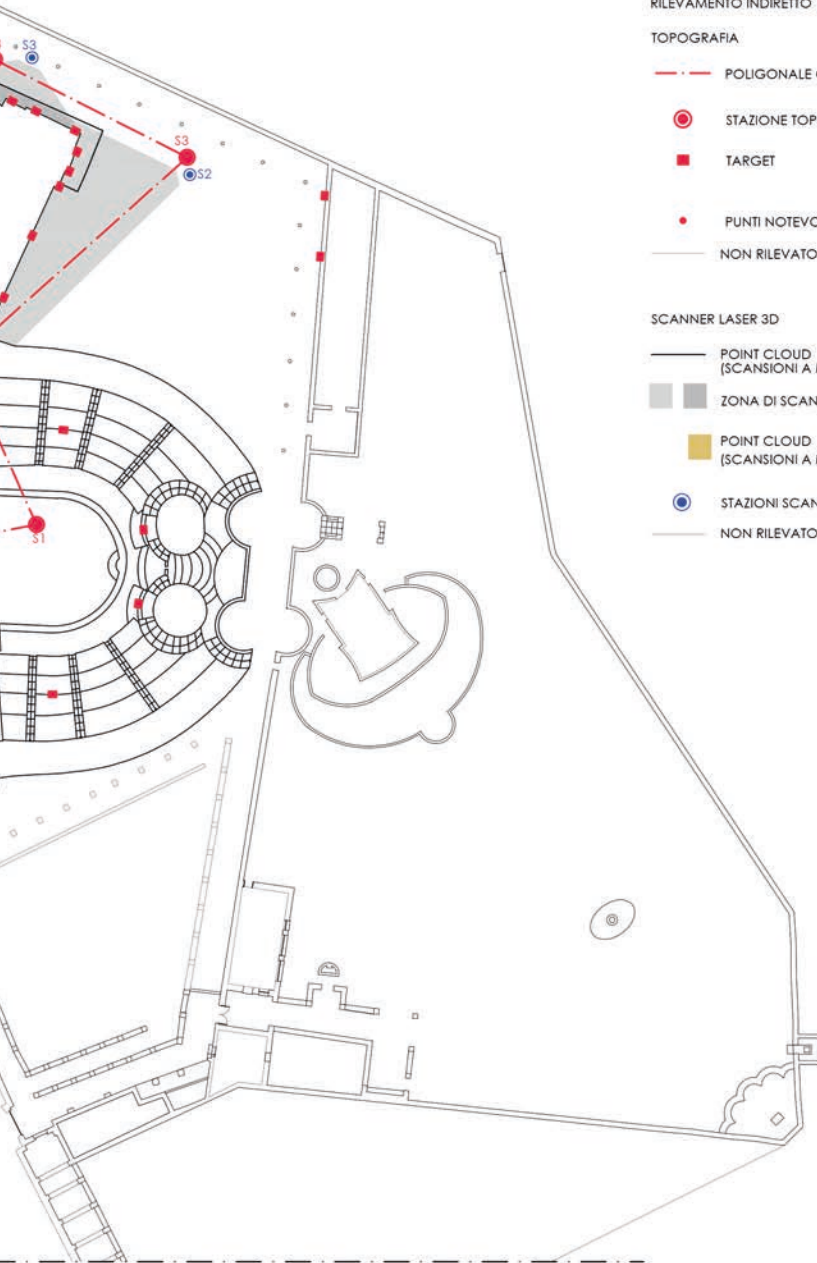
RILEVAMENTO INDIRETTO | Incertezza $\Delta = \pm 20.00$ cm

TOPOGRAFIA

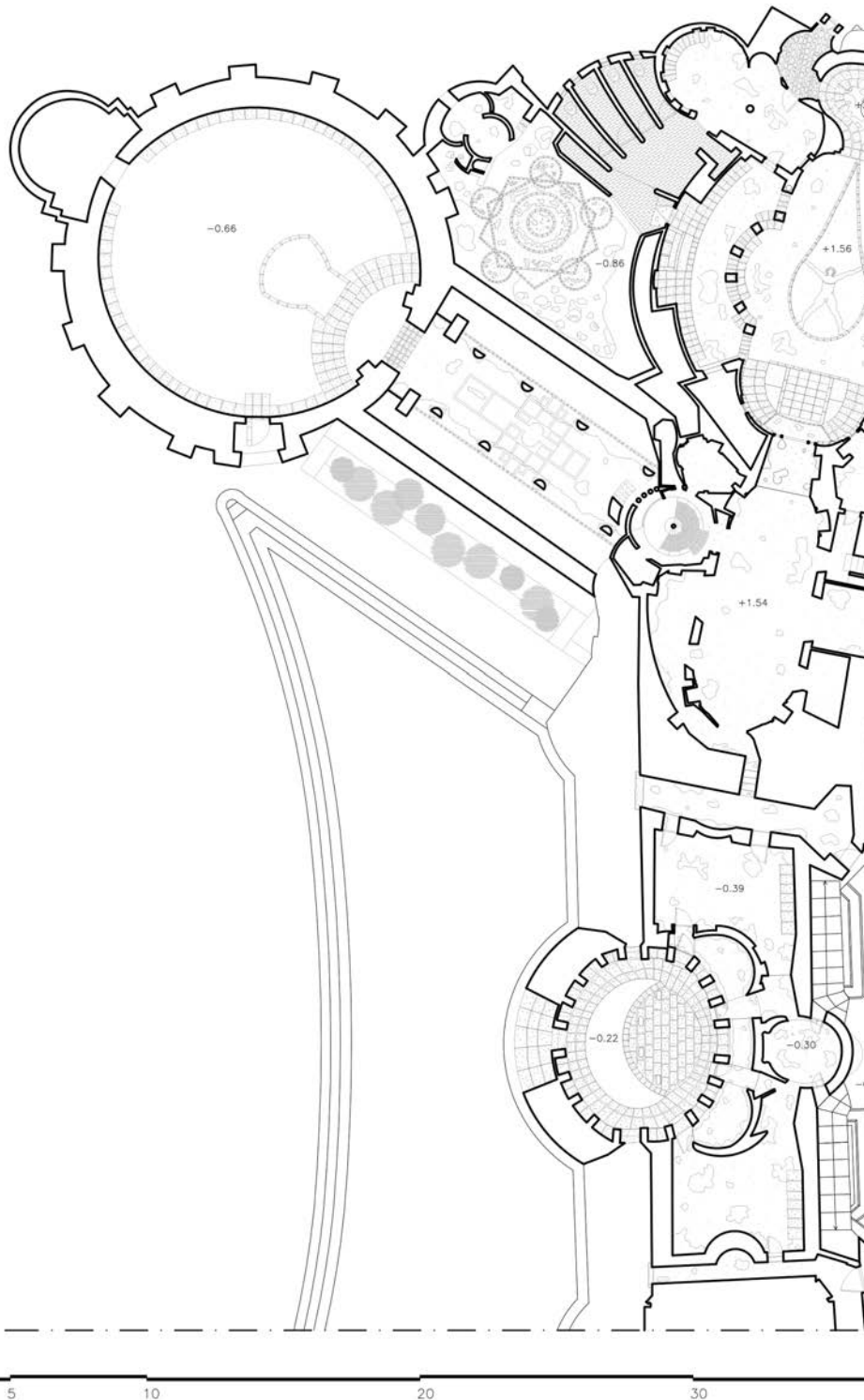
- - - POLIGONALE CHIUSA
- STAZIONE TOPOGRAFICA
- TARGET
- PUNTI NOTEVOLI
- NON RILEVATO

SCANNER LASER 3D

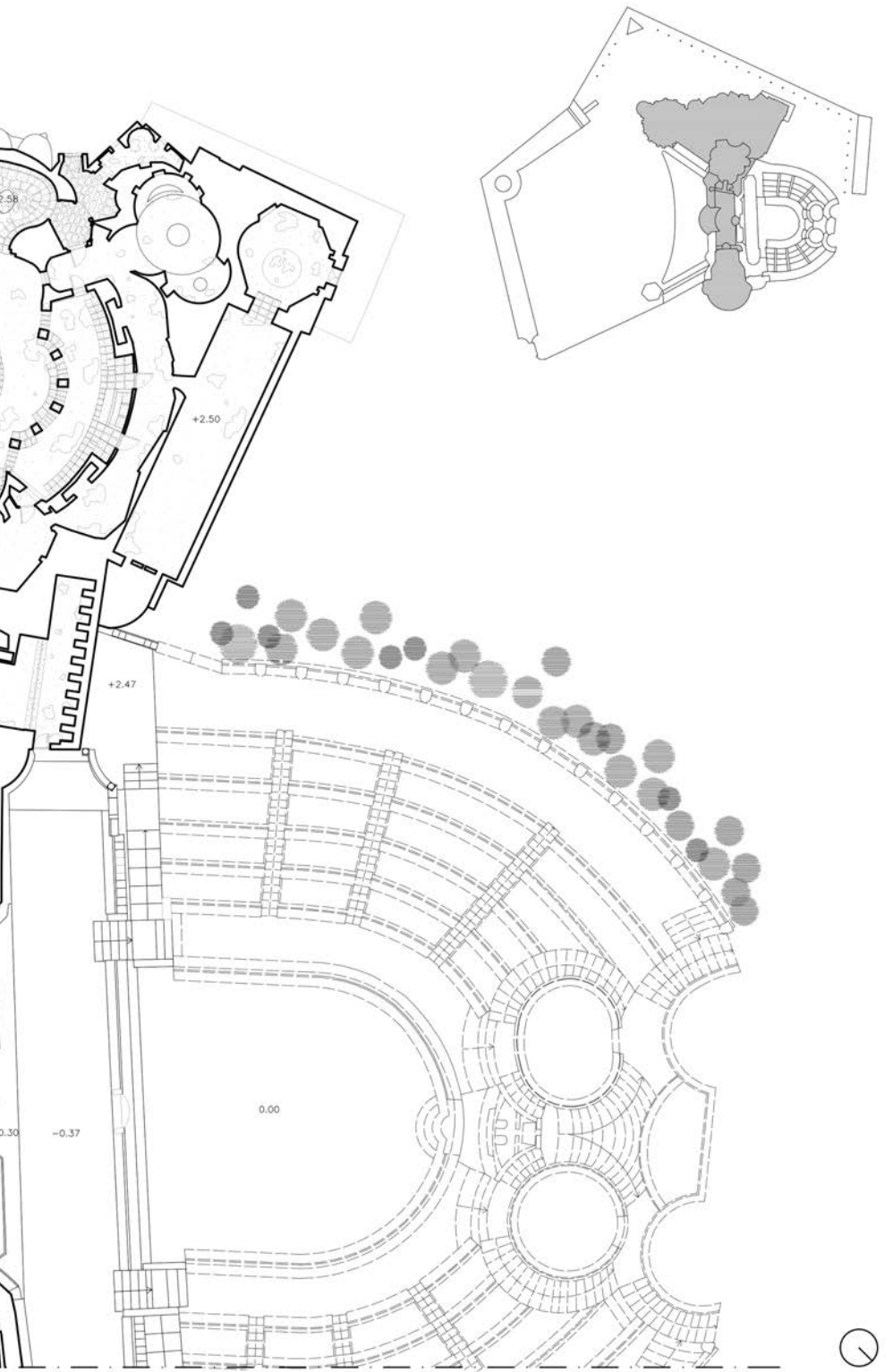
- POINT CLOUD (SCANSIONI A MATRICE QUADRATA 1.5 CM X 1.5 CM)
- ZONA DI SCANSIONE + OVERLAPPING
- POINT CLOUD (SCANSIONI A MATRICE QUADRATA 2 MM X 2 MM)
- STAZIONI SCANNER LASER
- NON RILEVATO

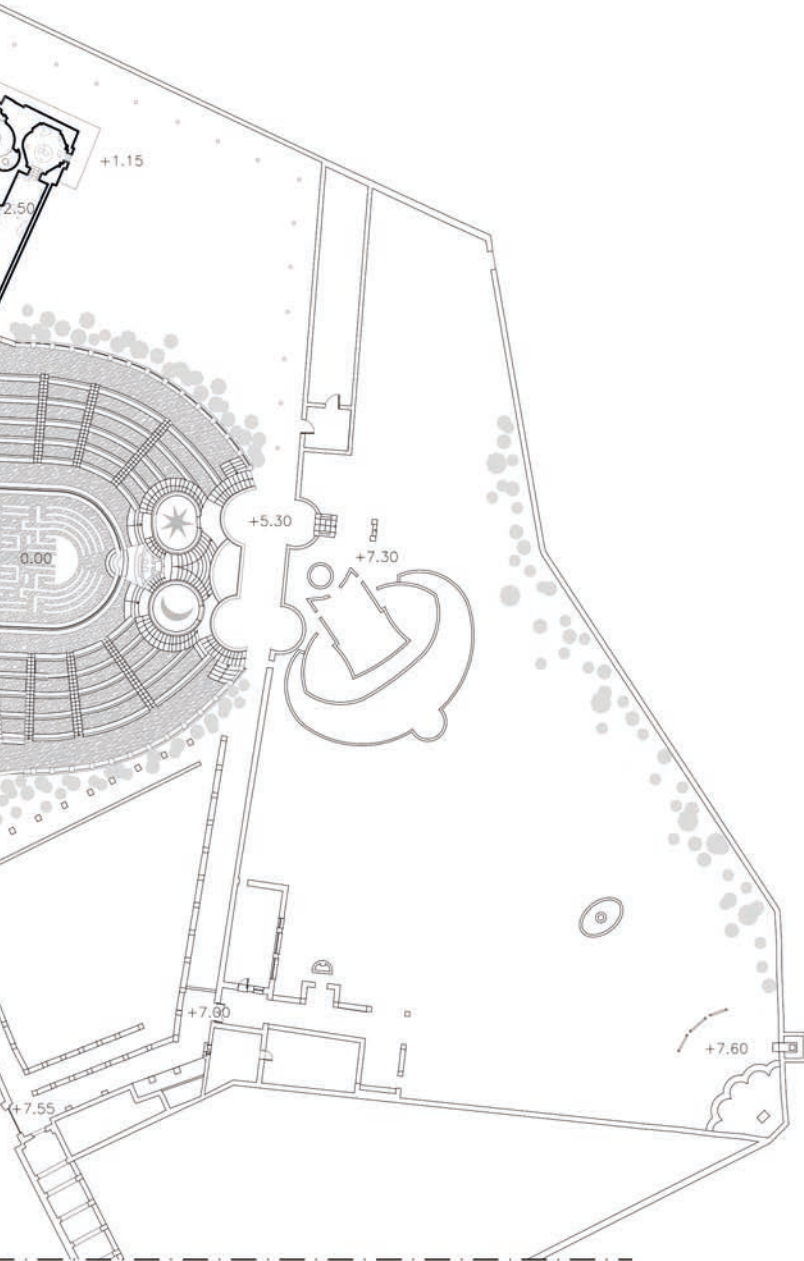
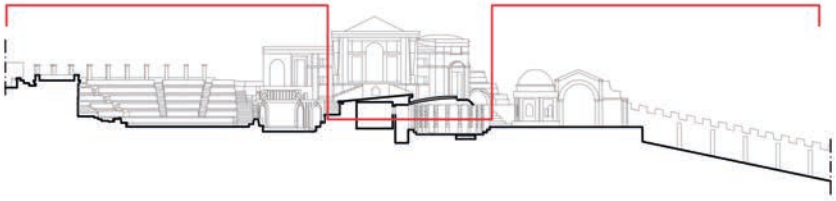


55
50
40
30
20
10
5
2



Planimetria generale del complesso. Rappresentazione architettonica.



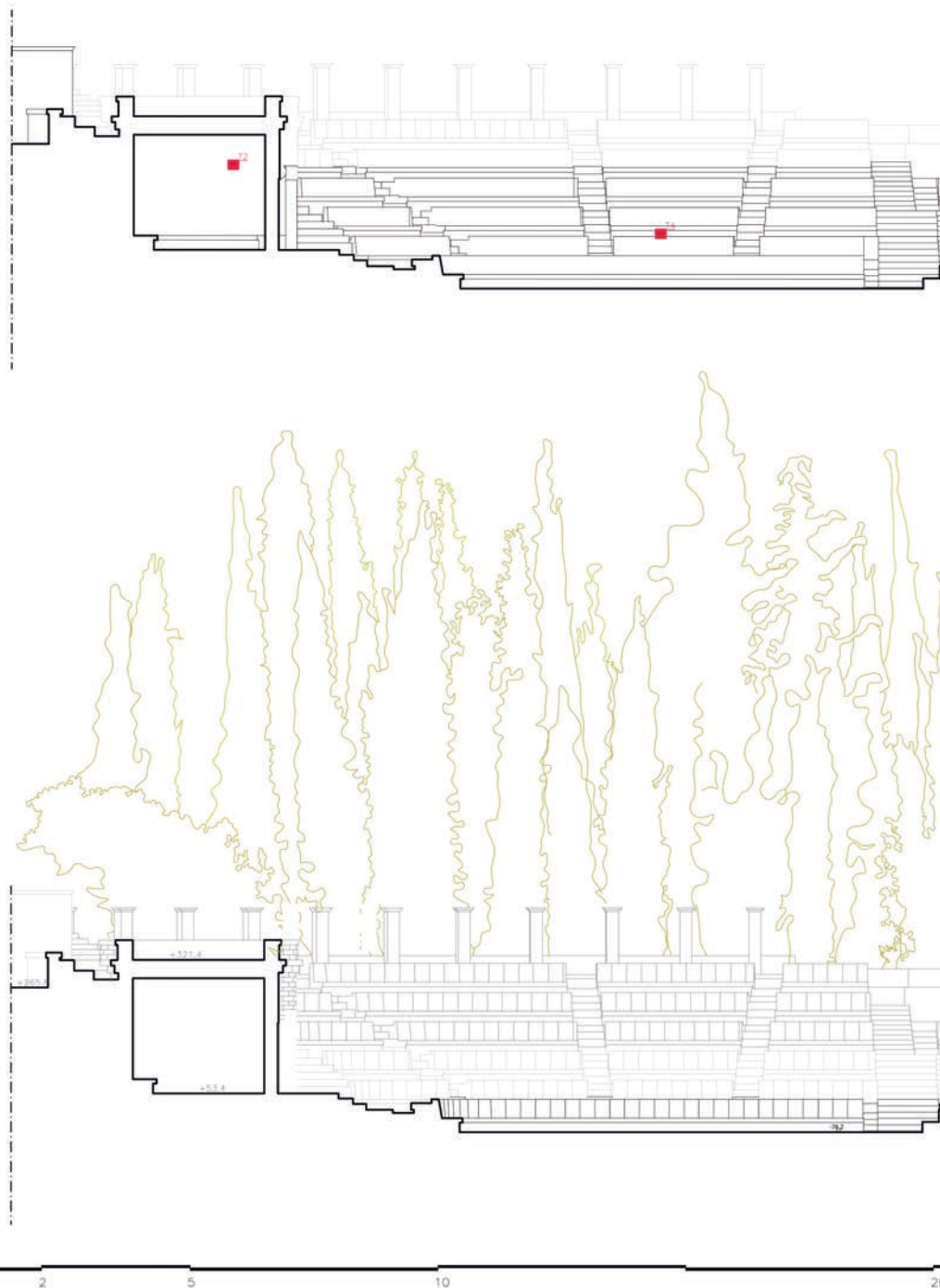


100

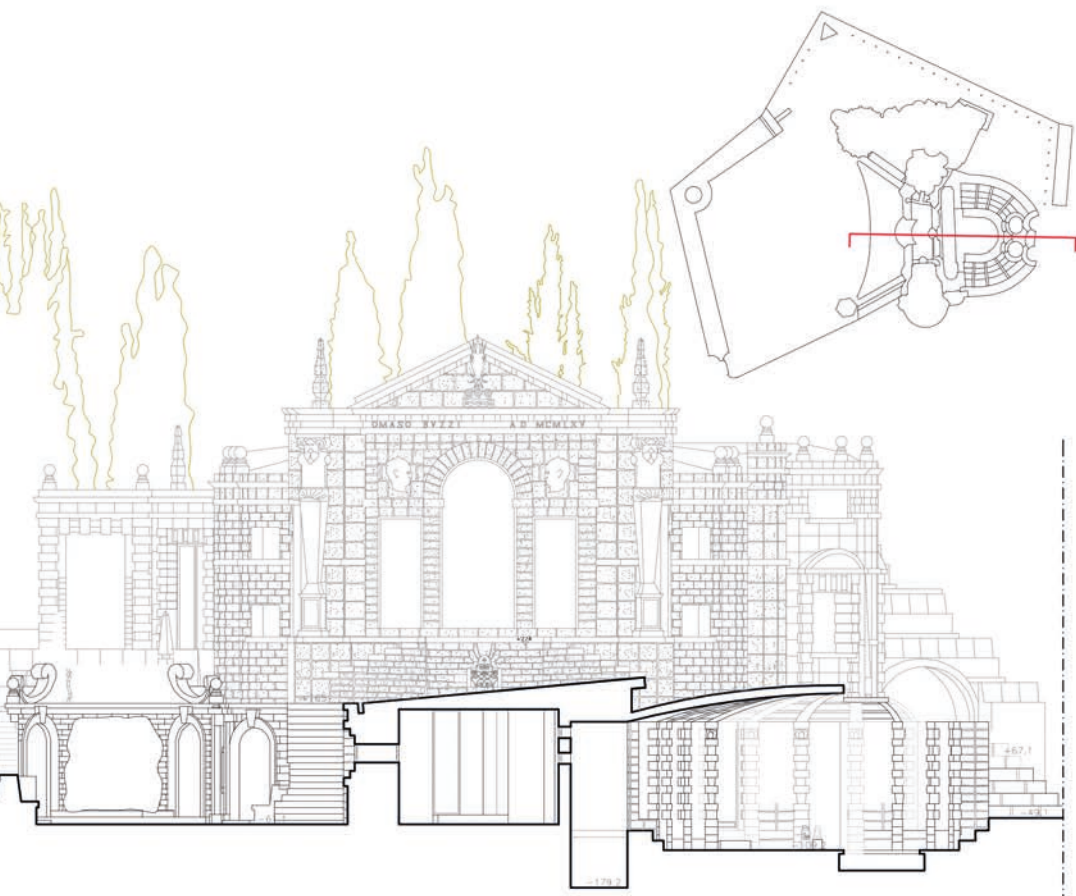
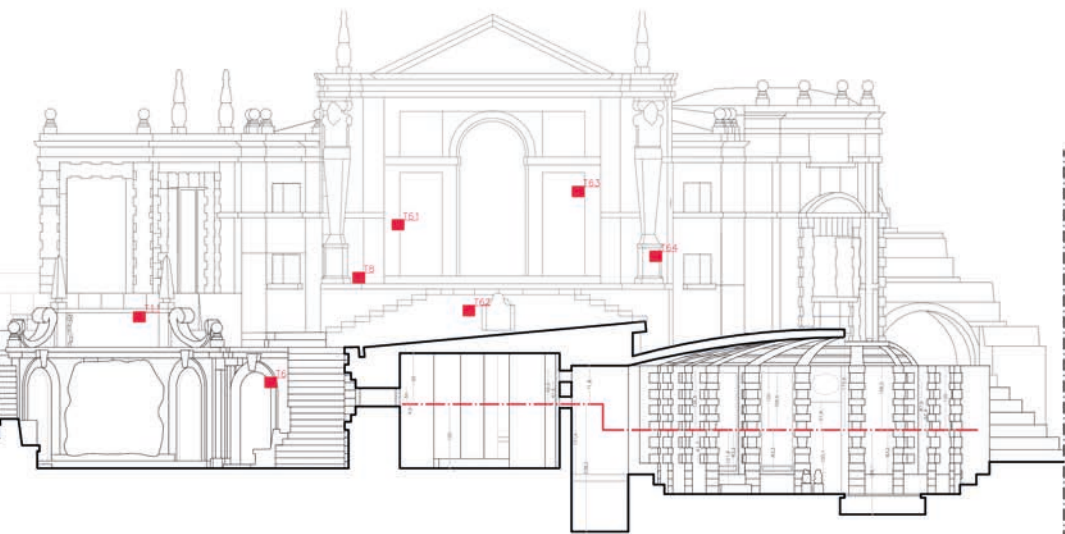
200

250

27
20
10
5
2
1
0 1 2 5 10 20



Prospetto e sezione. Rappresentazione geometrica e architettonica.



27

20

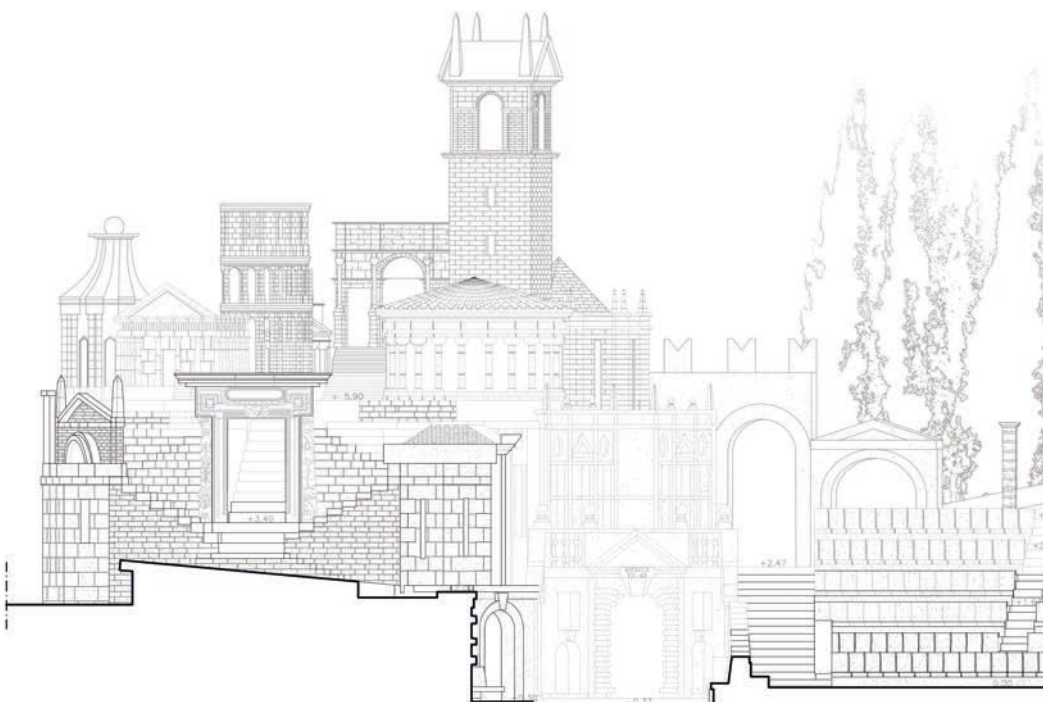
10

5

2

1

0



0

1

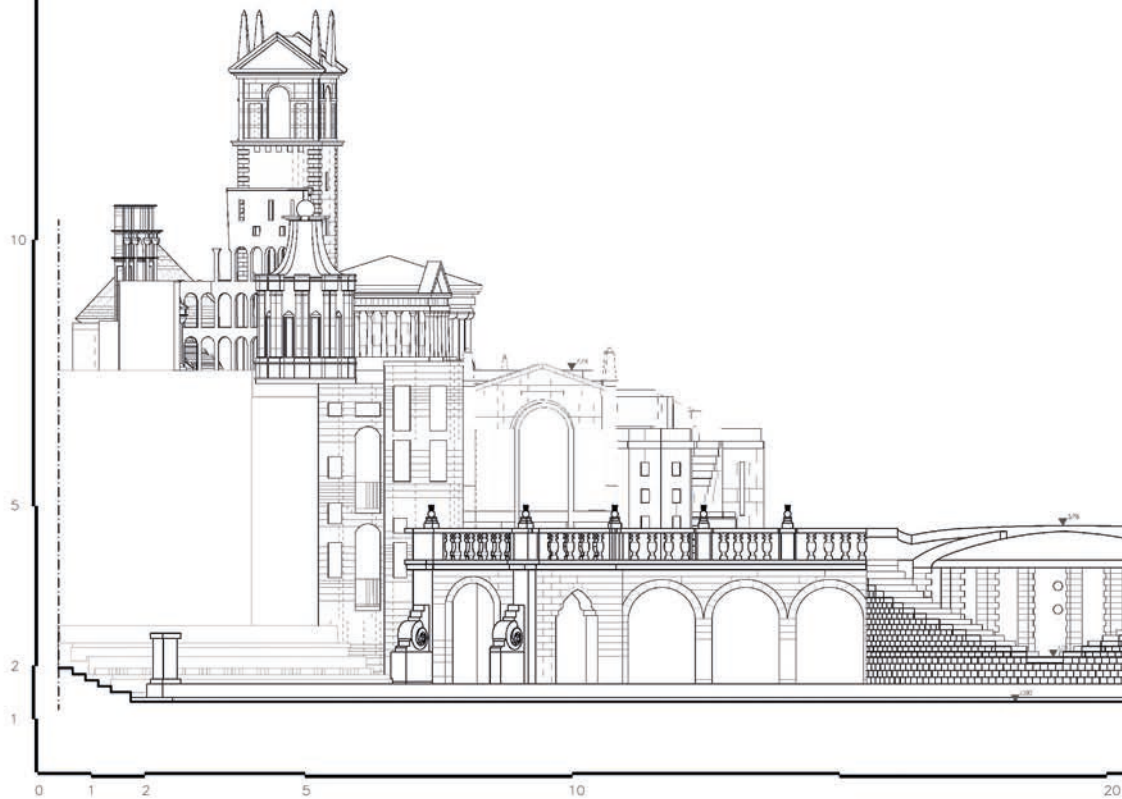
2

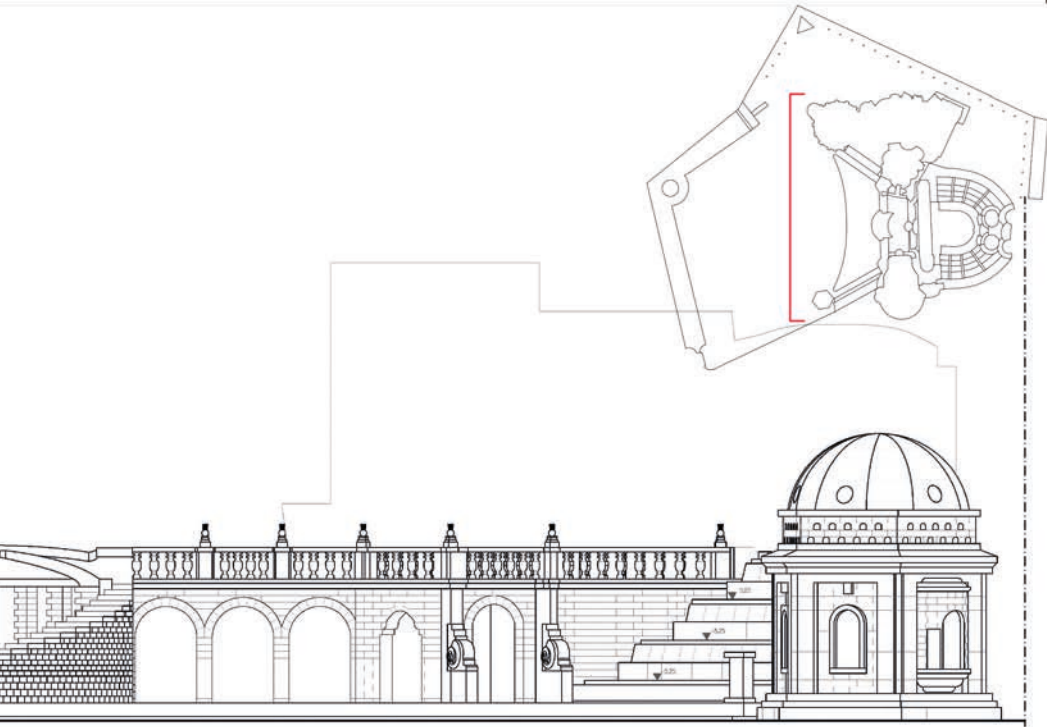
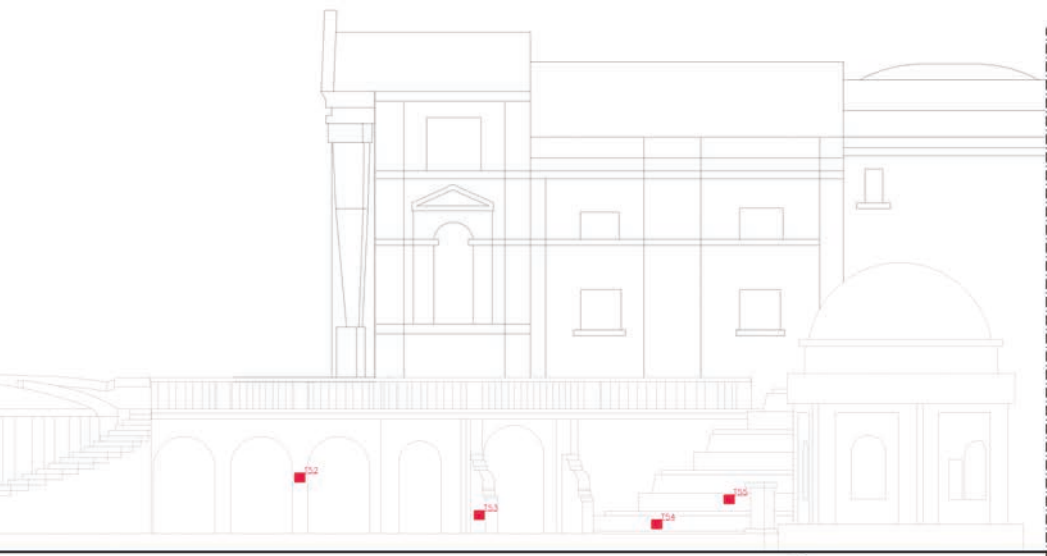
5

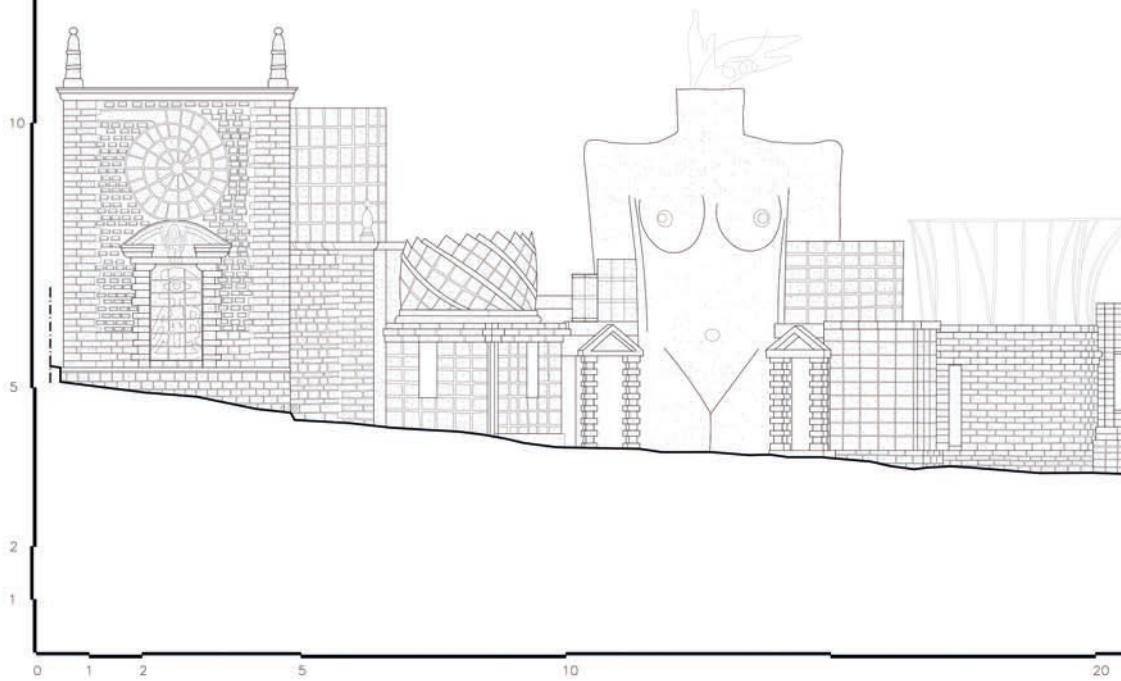
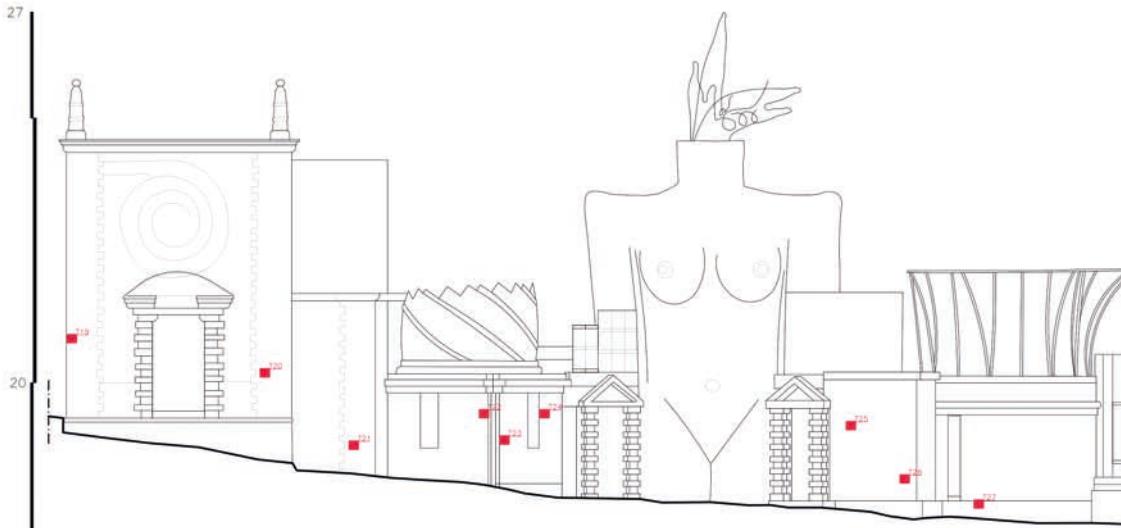
10

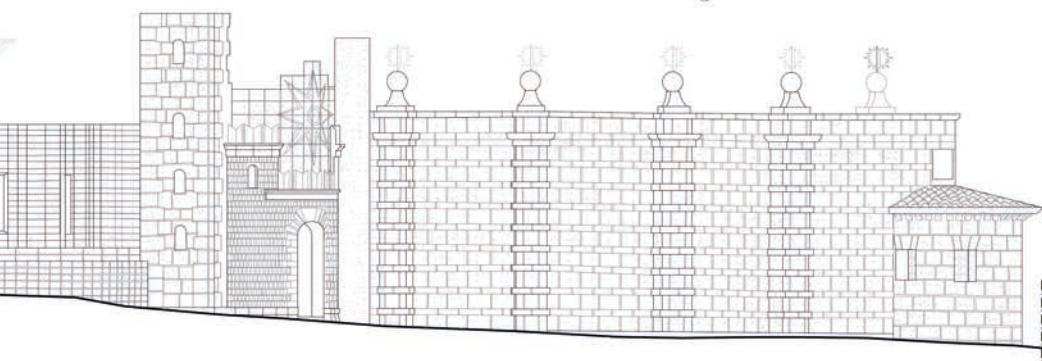
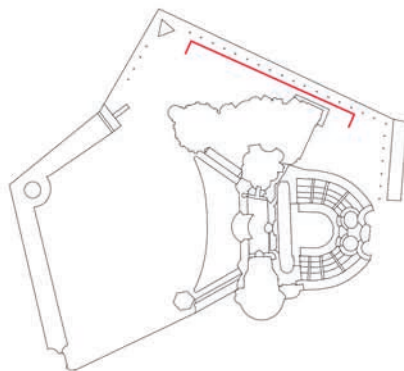
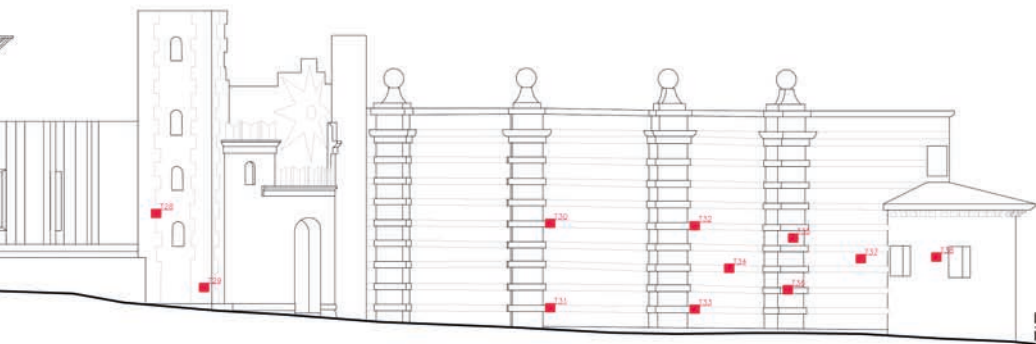
20



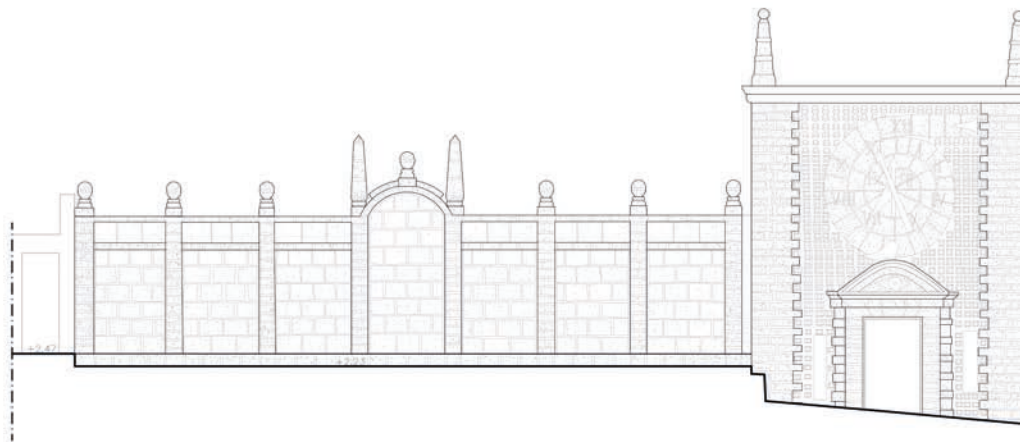
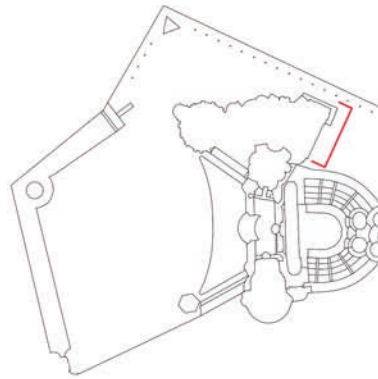
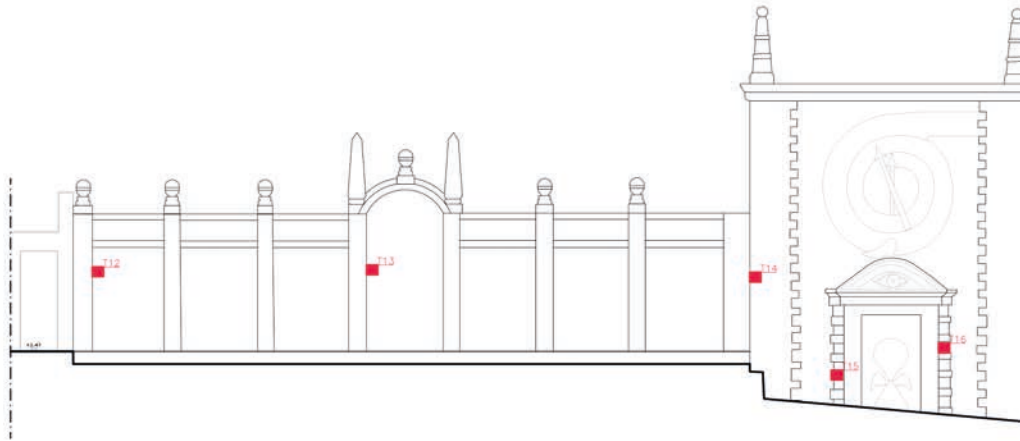




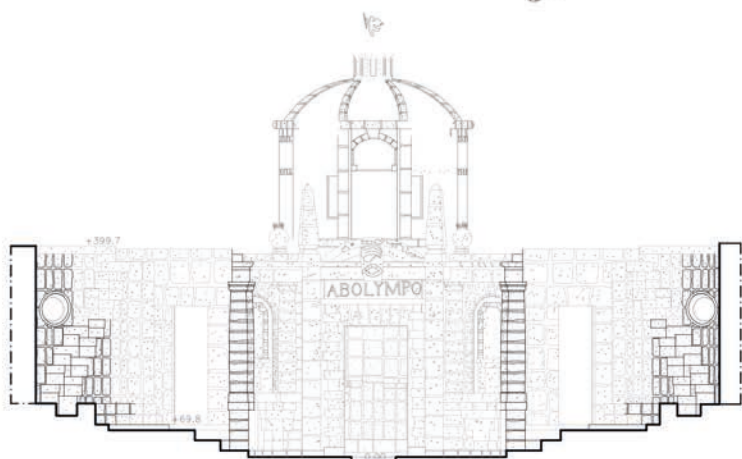
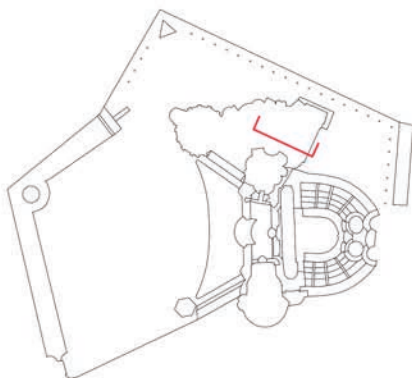
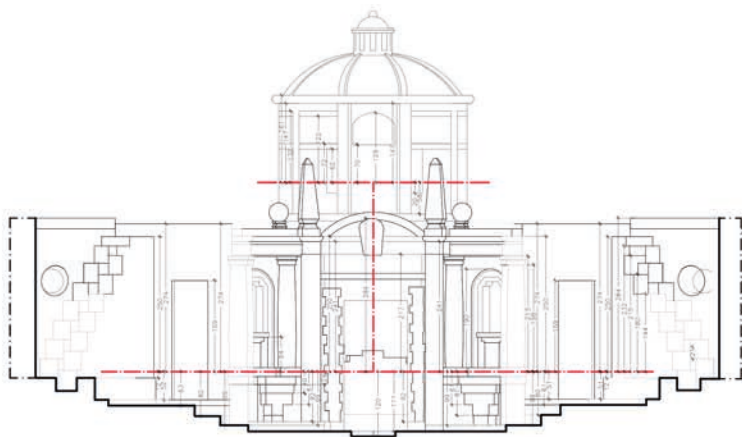


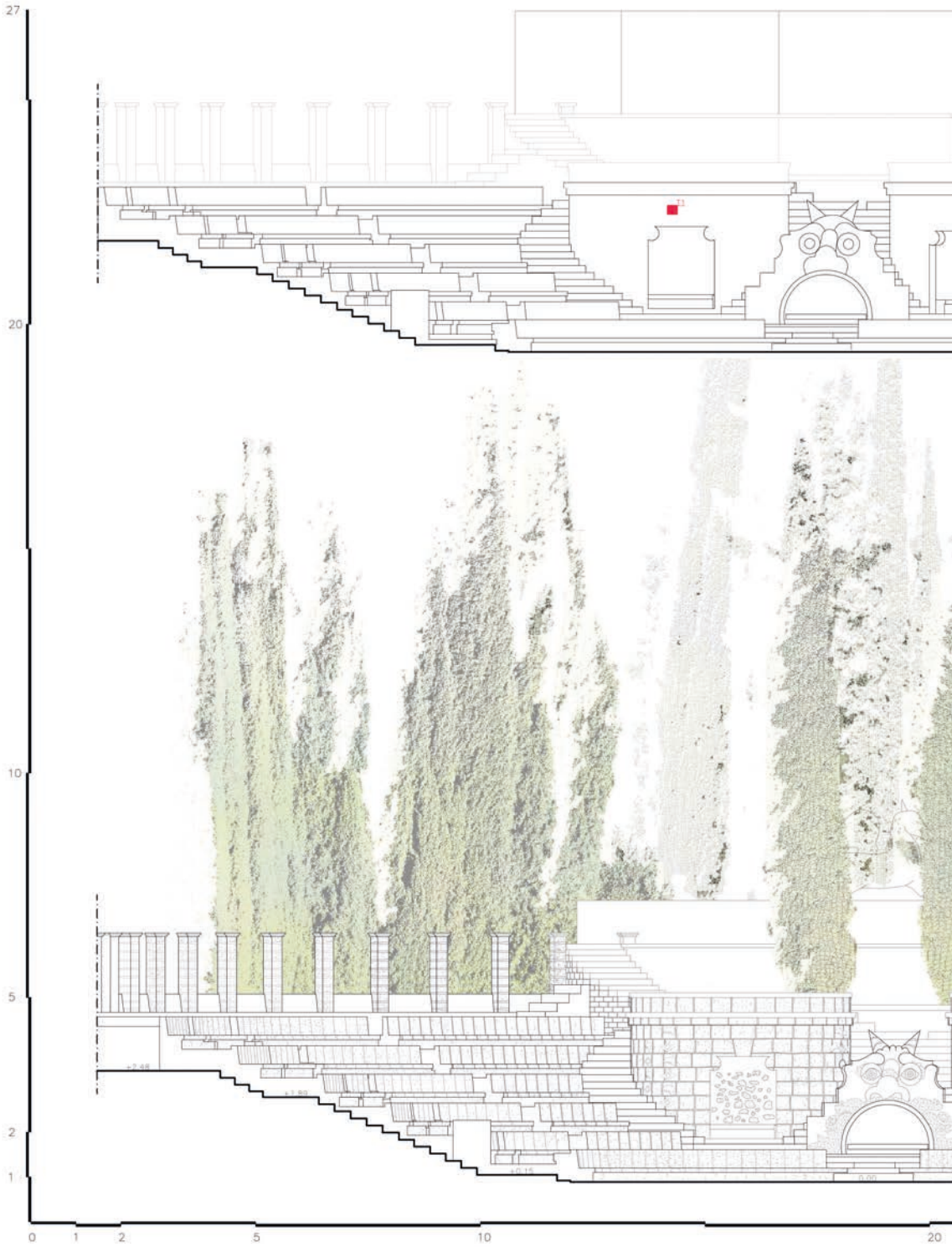


27
20
10
5
2
1
0 1 2 5 10 20

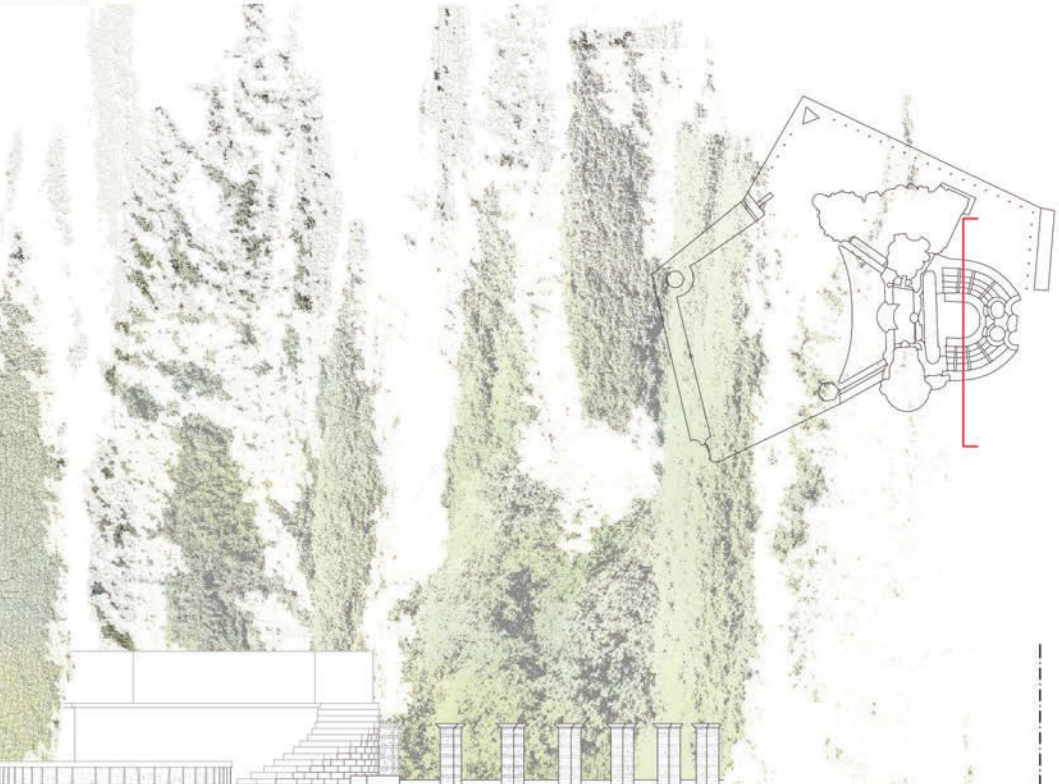
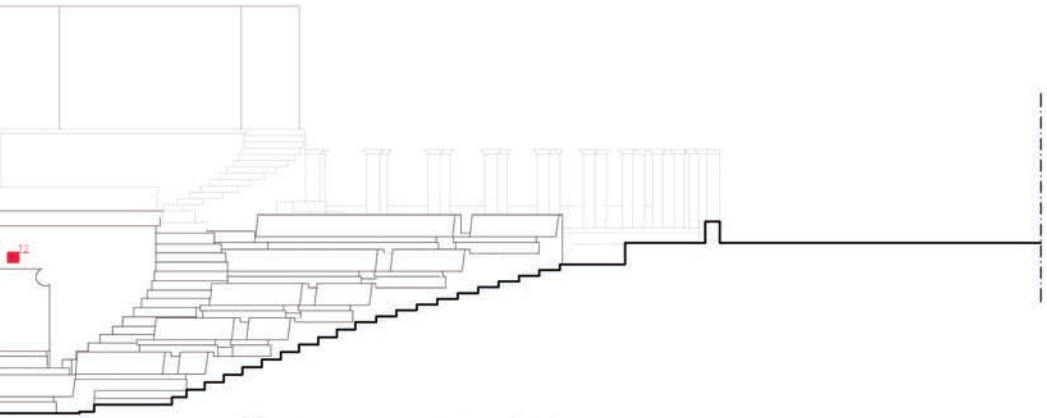


Prospetti e sezioni. Rappresentazione geometrica e architettonica.





Prospetto e sezione. Rappresentazione digitale integrata.



27

20



10

5

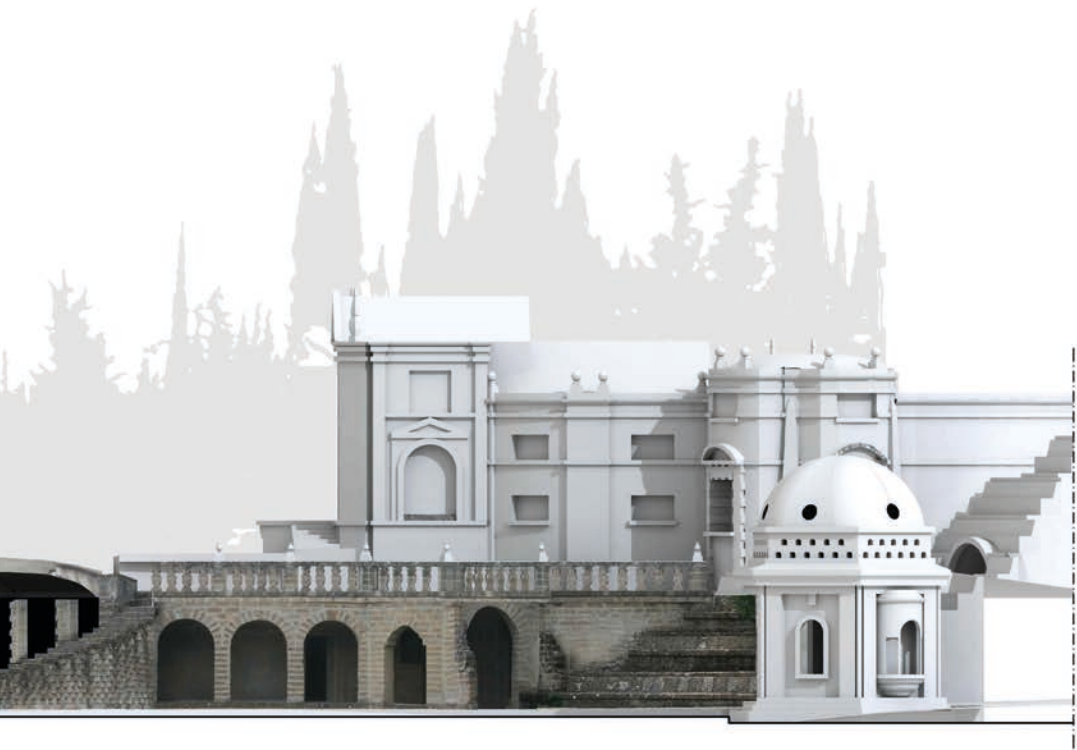
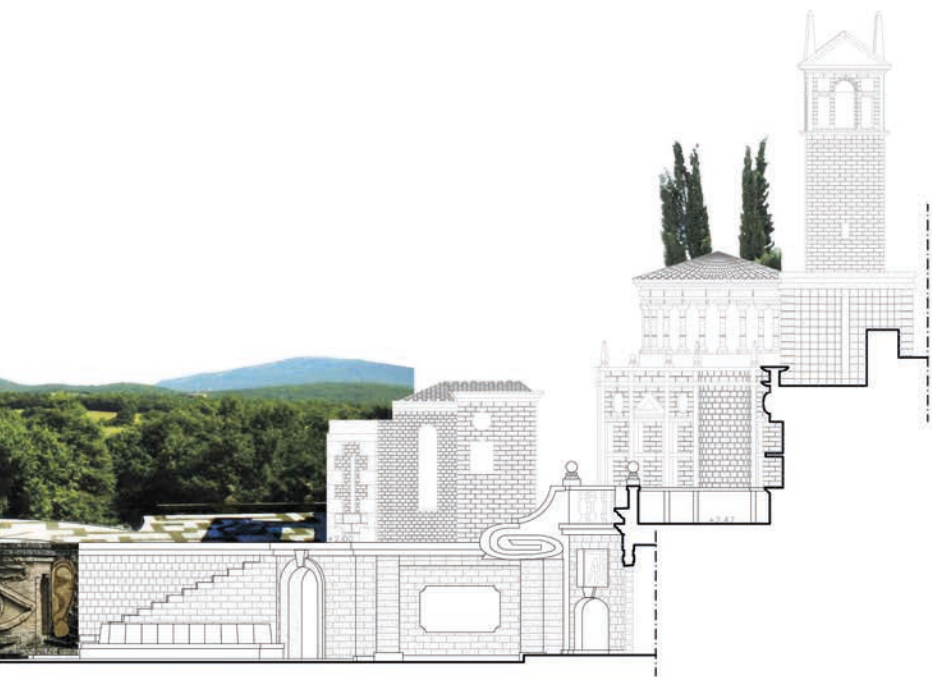
2

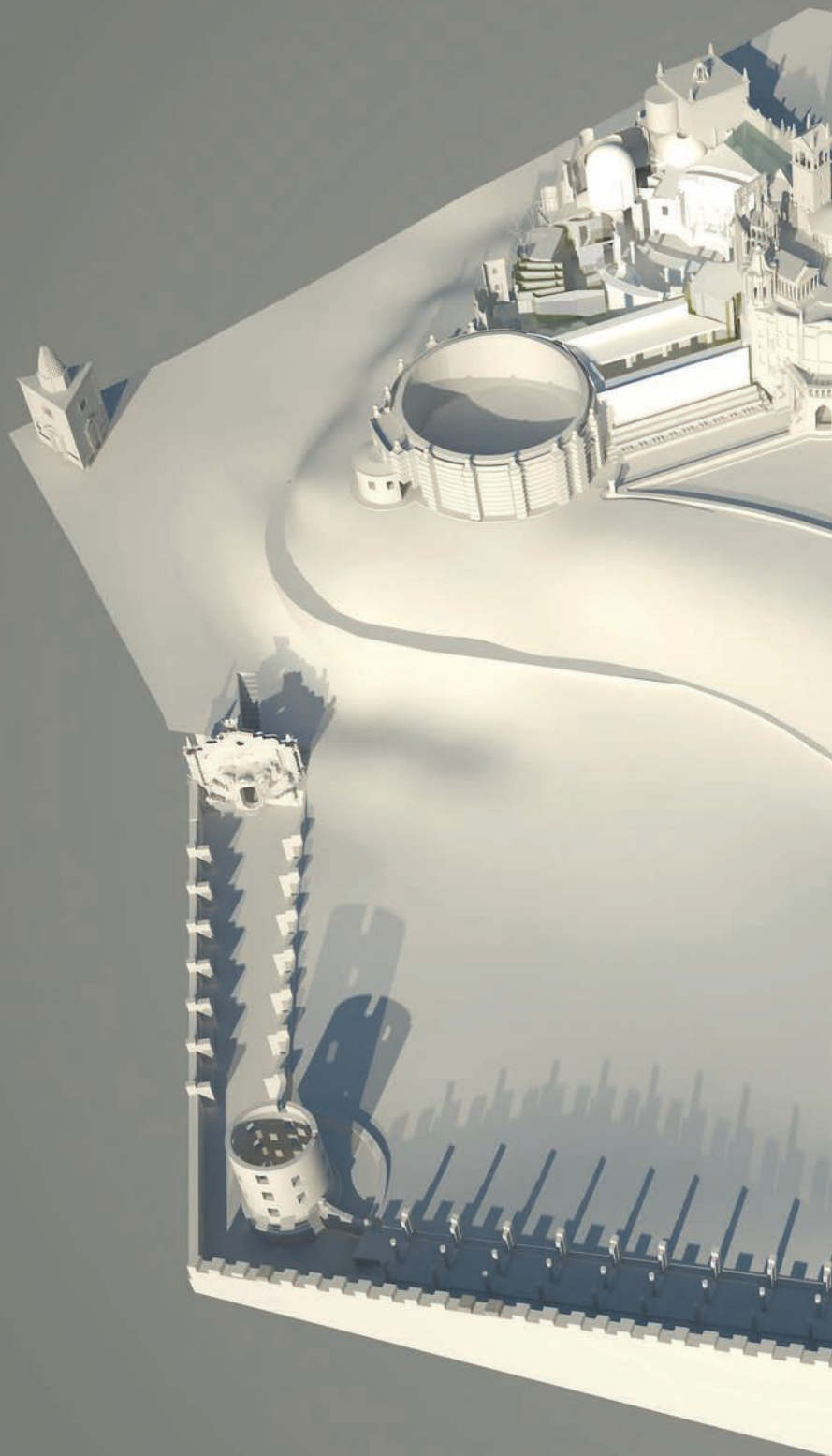
1

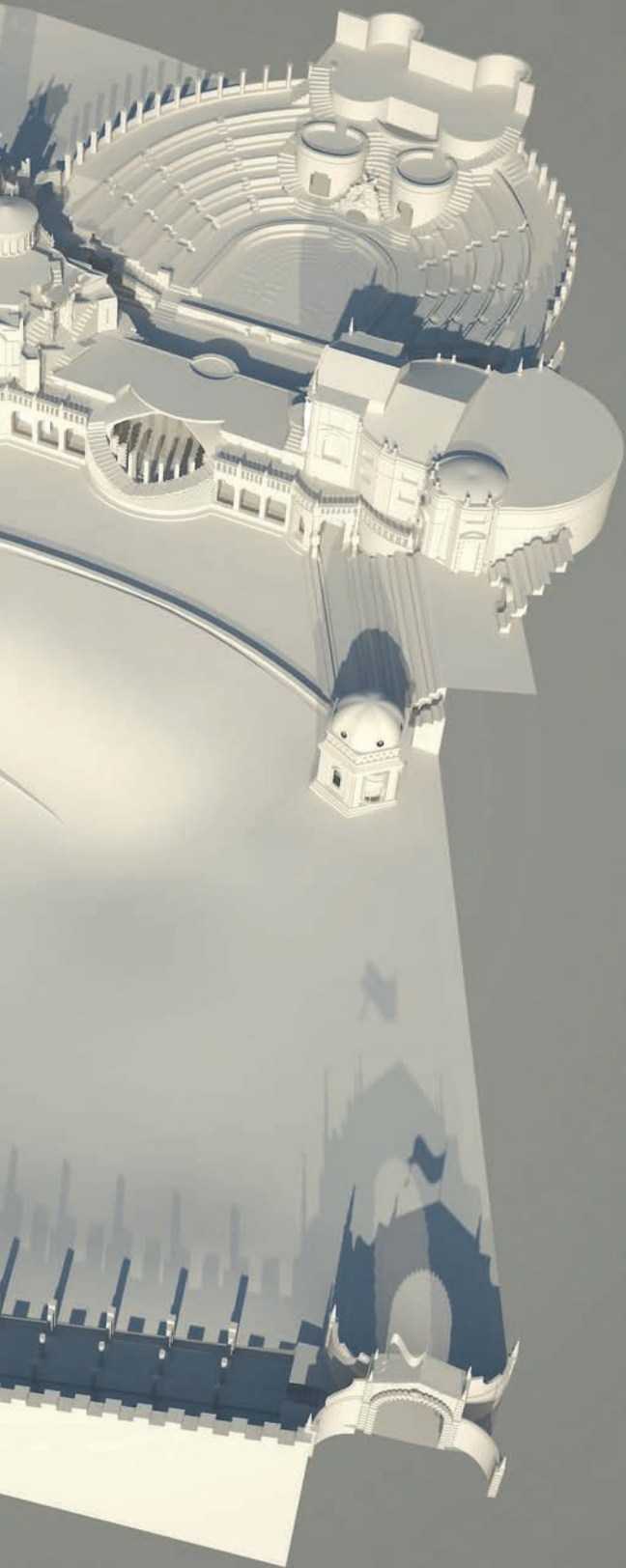


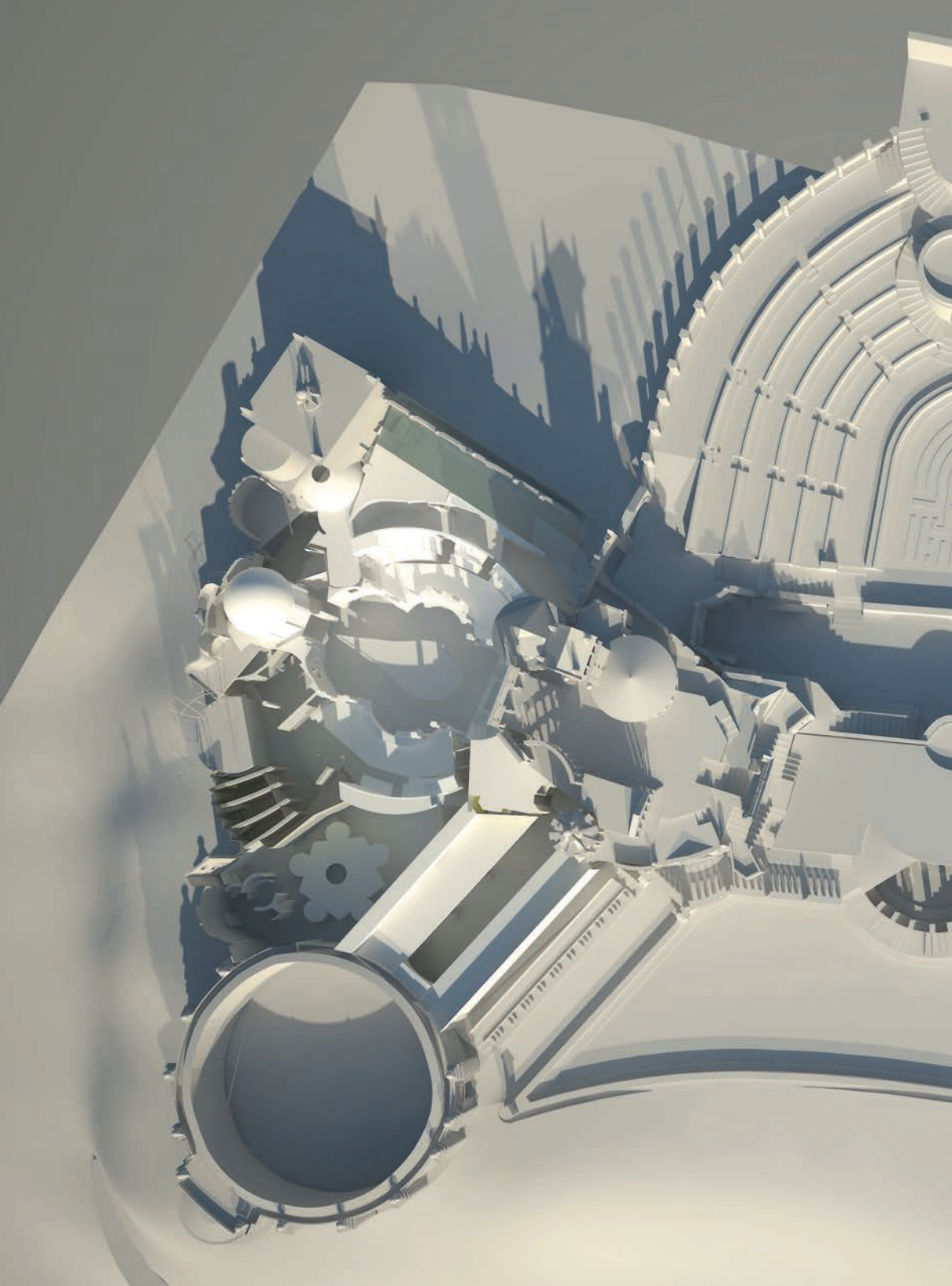
0 1 2 5 10

Prospetto e sezione. Rappresentazione digitale integrata.

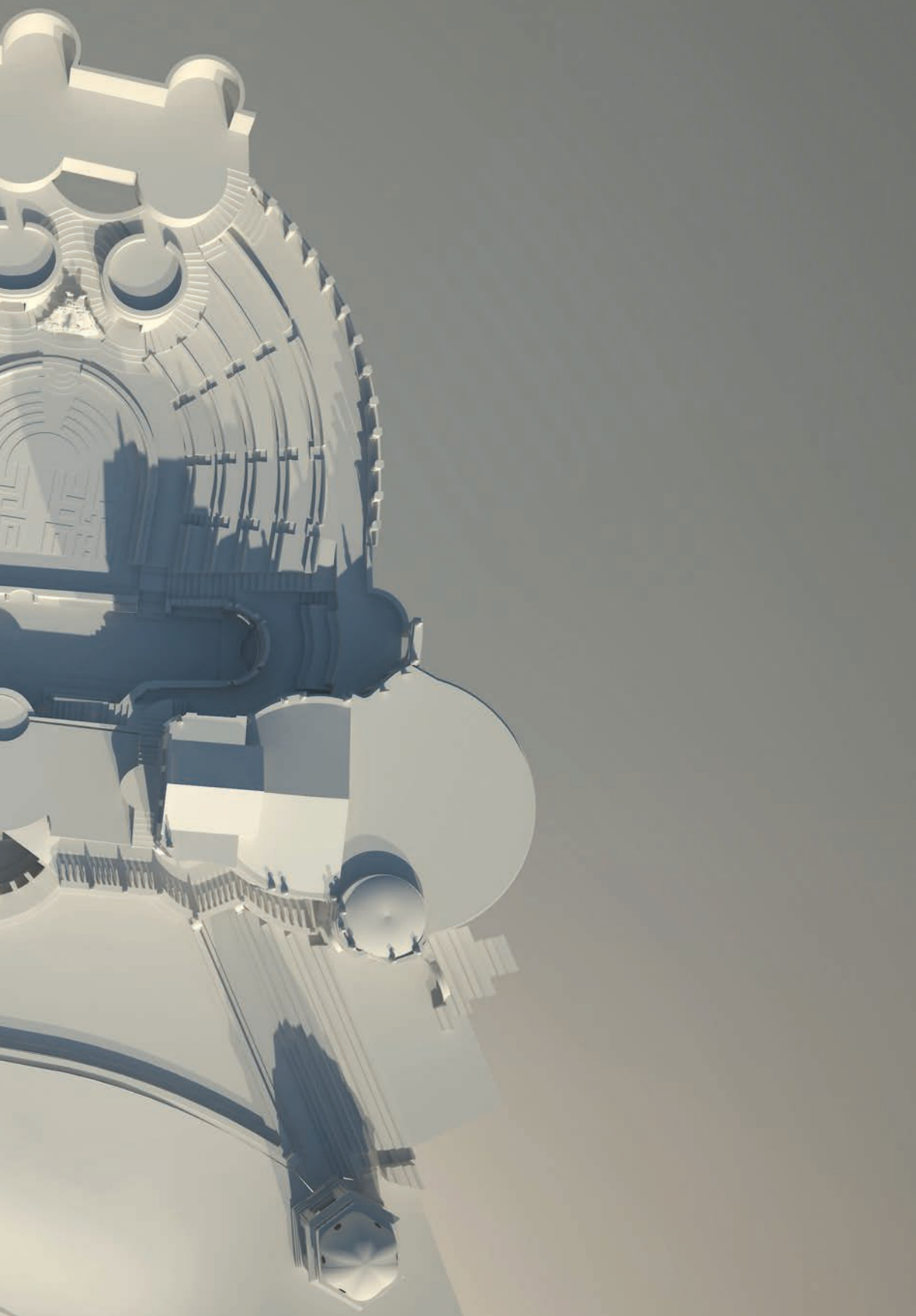






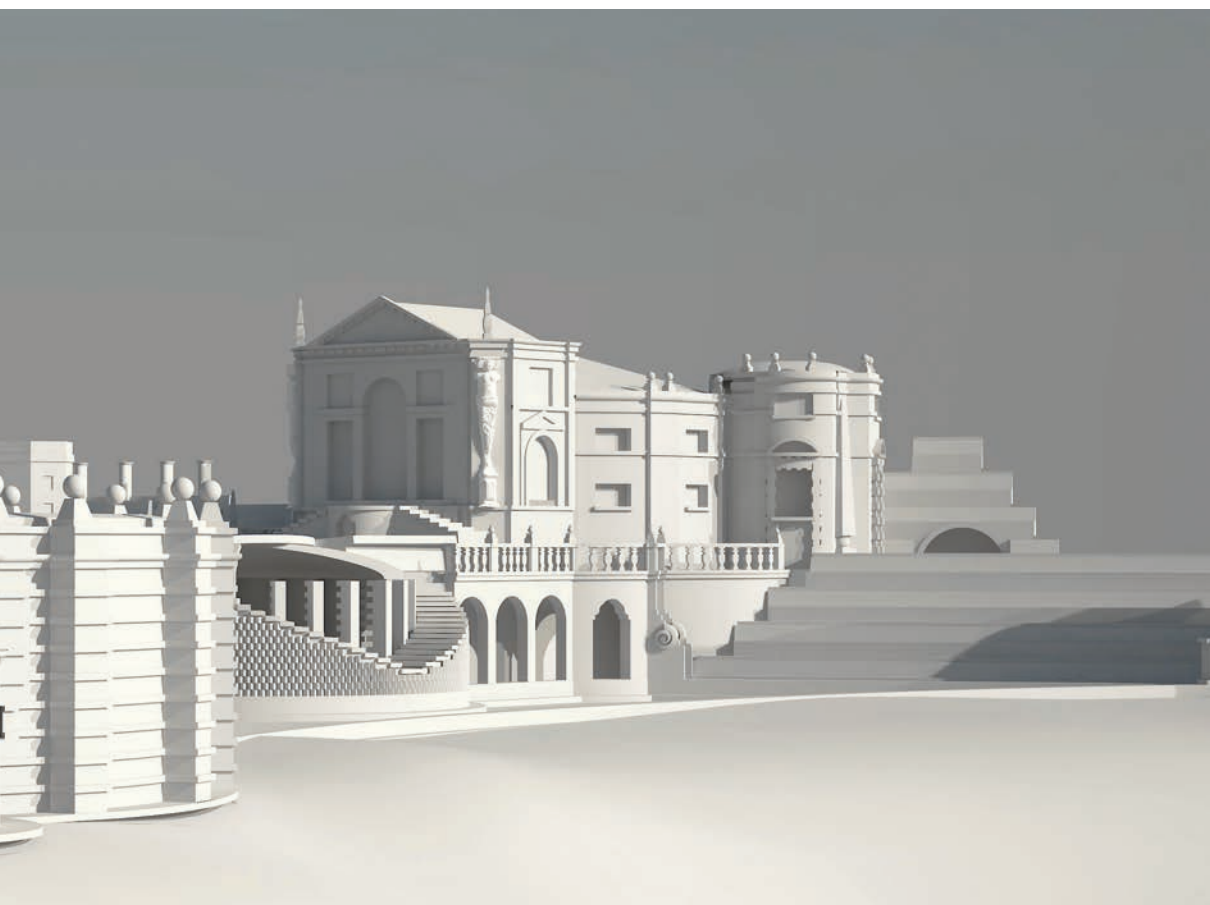


La Scarzuola. Porzione del complesso.



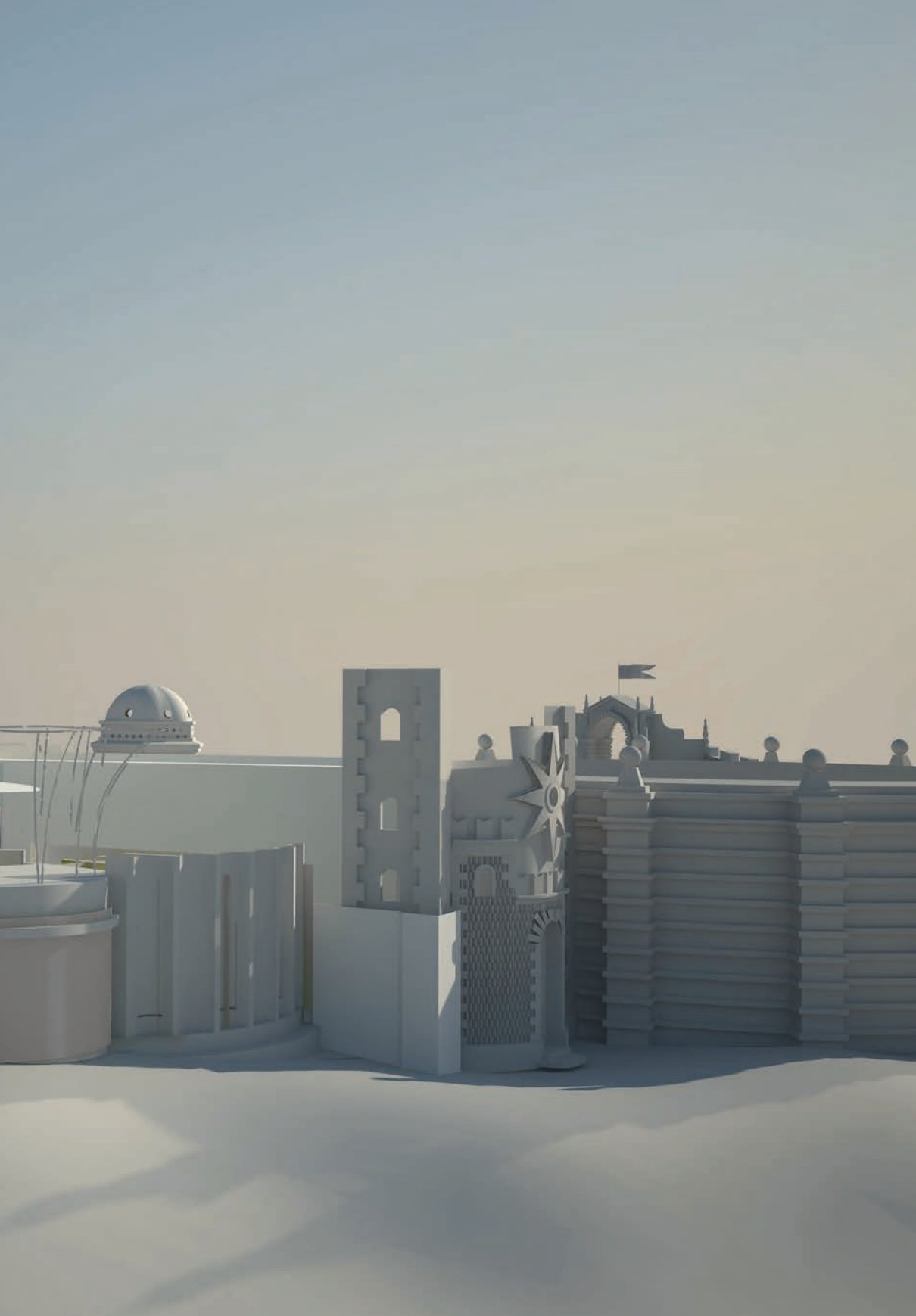


Da sinistra: Casa Capitello; Tempio di Apollo; Acropoli; Teatro Acquatico; Teatro dell'Arnia.



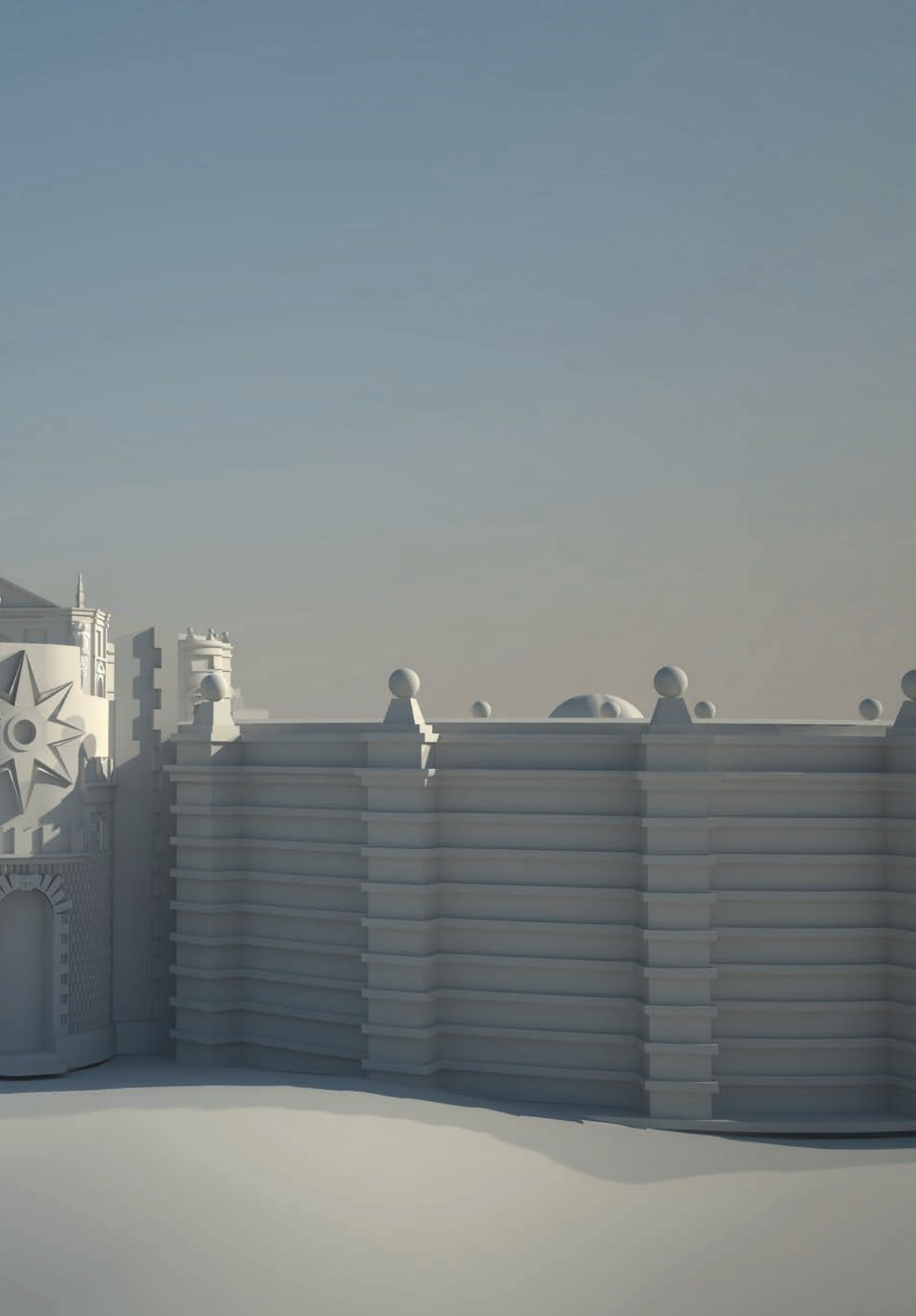


Da sinistra: Tempio della Gigantessa e della Madre Terra; Acropoli; Casa Capitello; Olimpo; Tempio di Apollo.



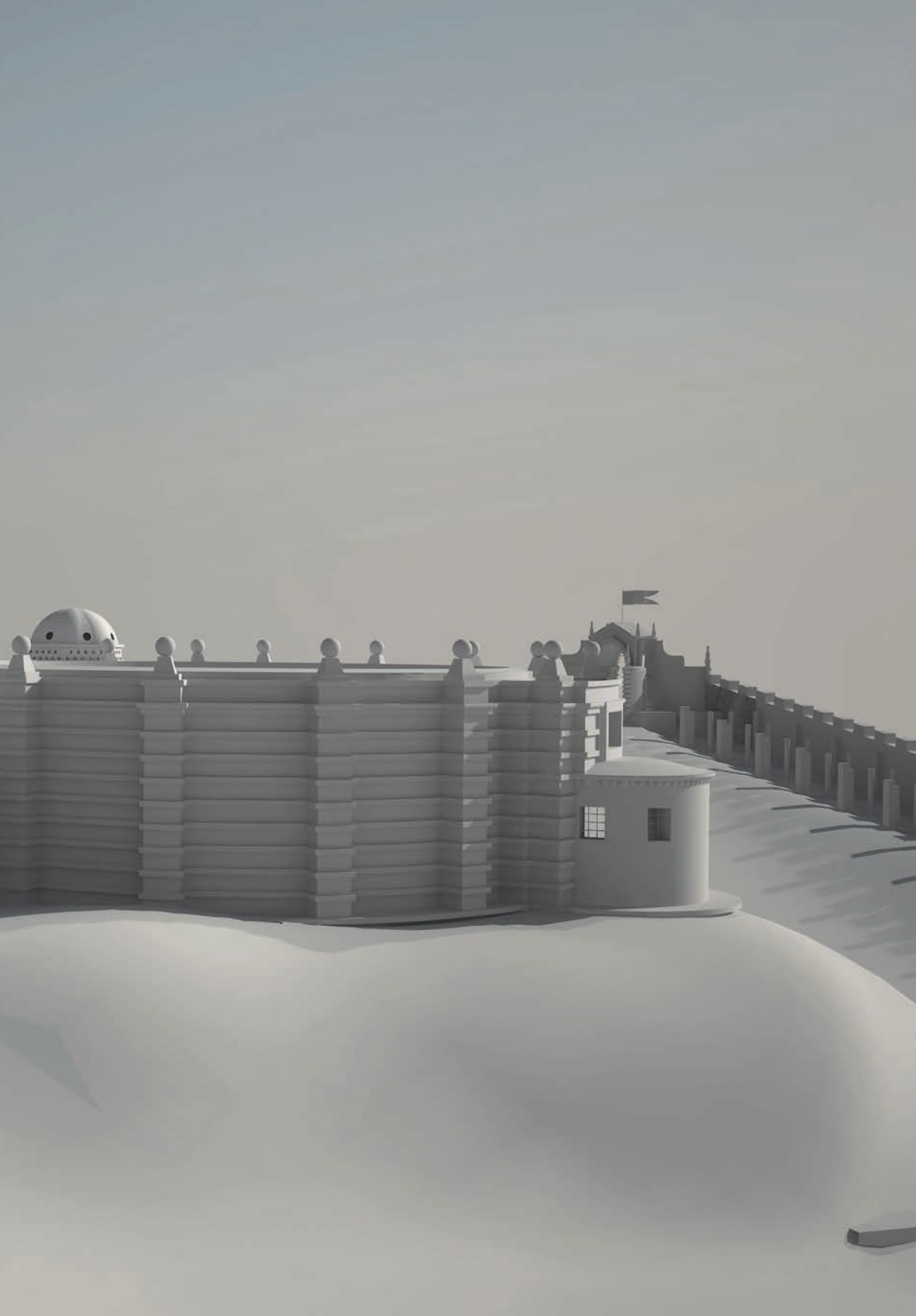


Da sinistra: Casa Capitello; Acropoli; Tempio di Apollo.



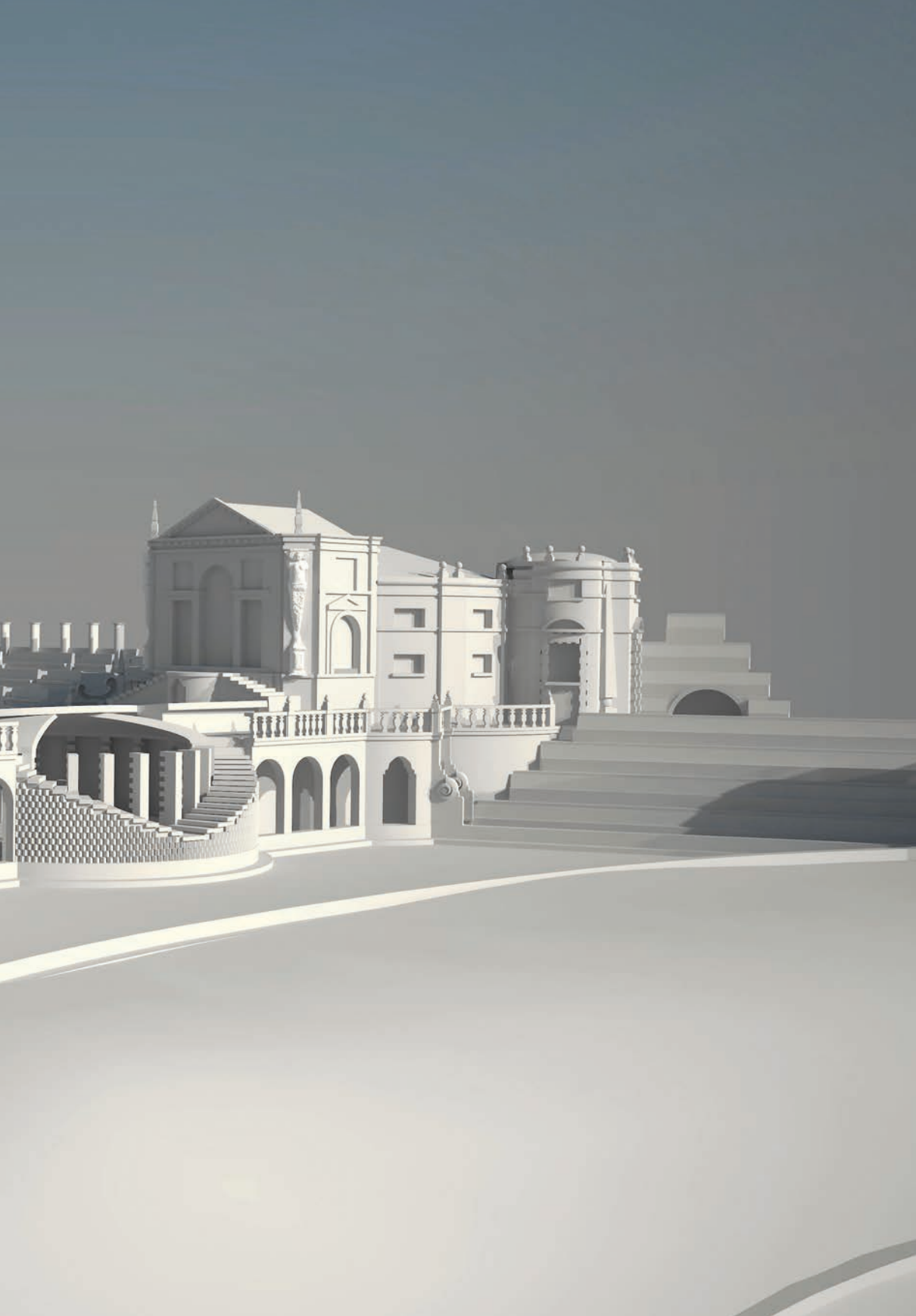


Da sinistra: Casa Capitello; Acropoli; Tempio di Apollo.



*Da sinistra: Tempio di Apollo; Acropoli; Teatro Acquatico; Ninfeo di Diana e Atteone;
Cavea del Teatro all'Antica; Teatro dell'Arnia; Tempio di Flora e Pomona; Ninfeo di Eco.*



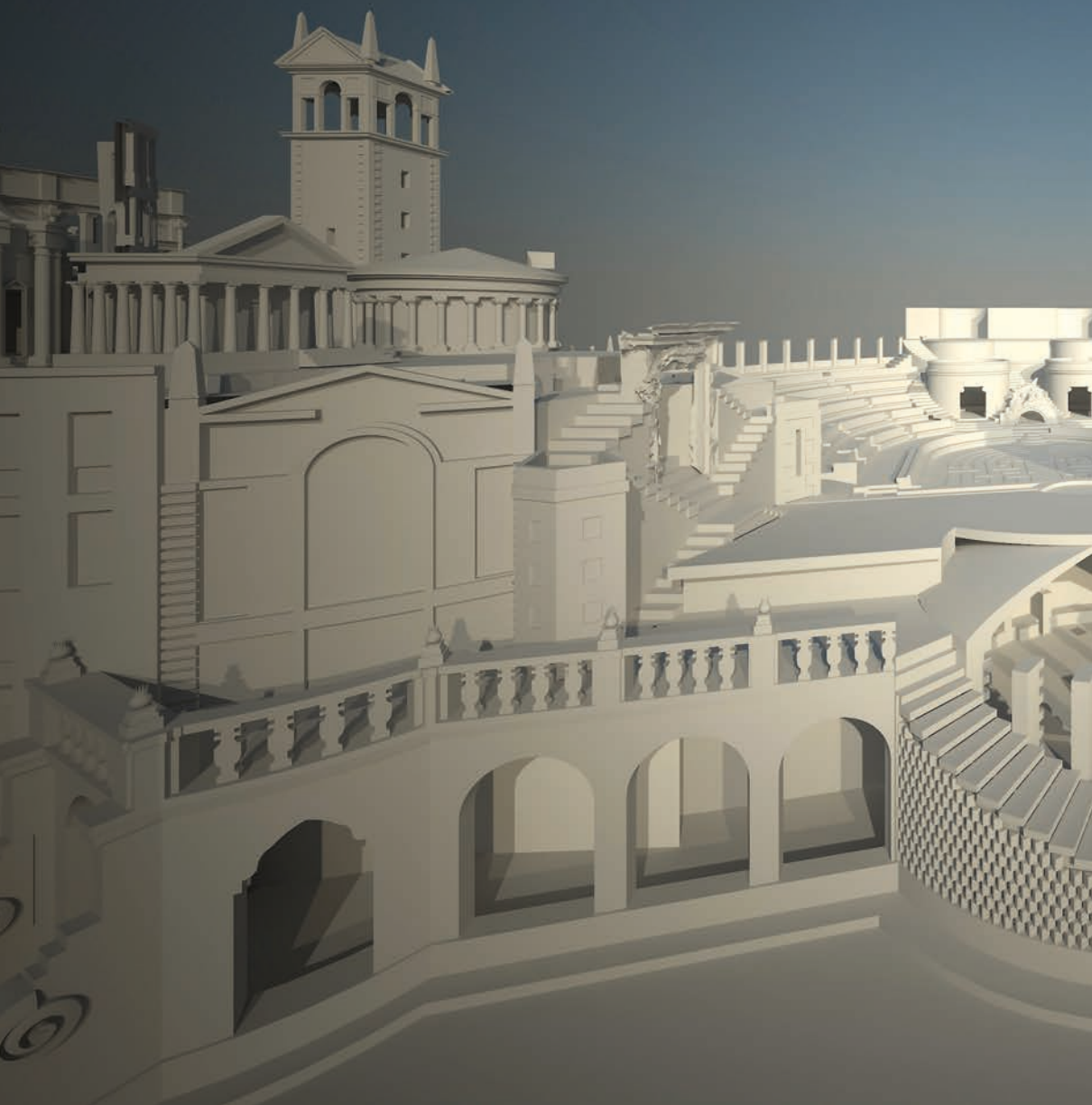


Da sinistra: Teatro dell'Arnia; Scena del Teatro all'Antica; Terzo Occhio; Acropoli.



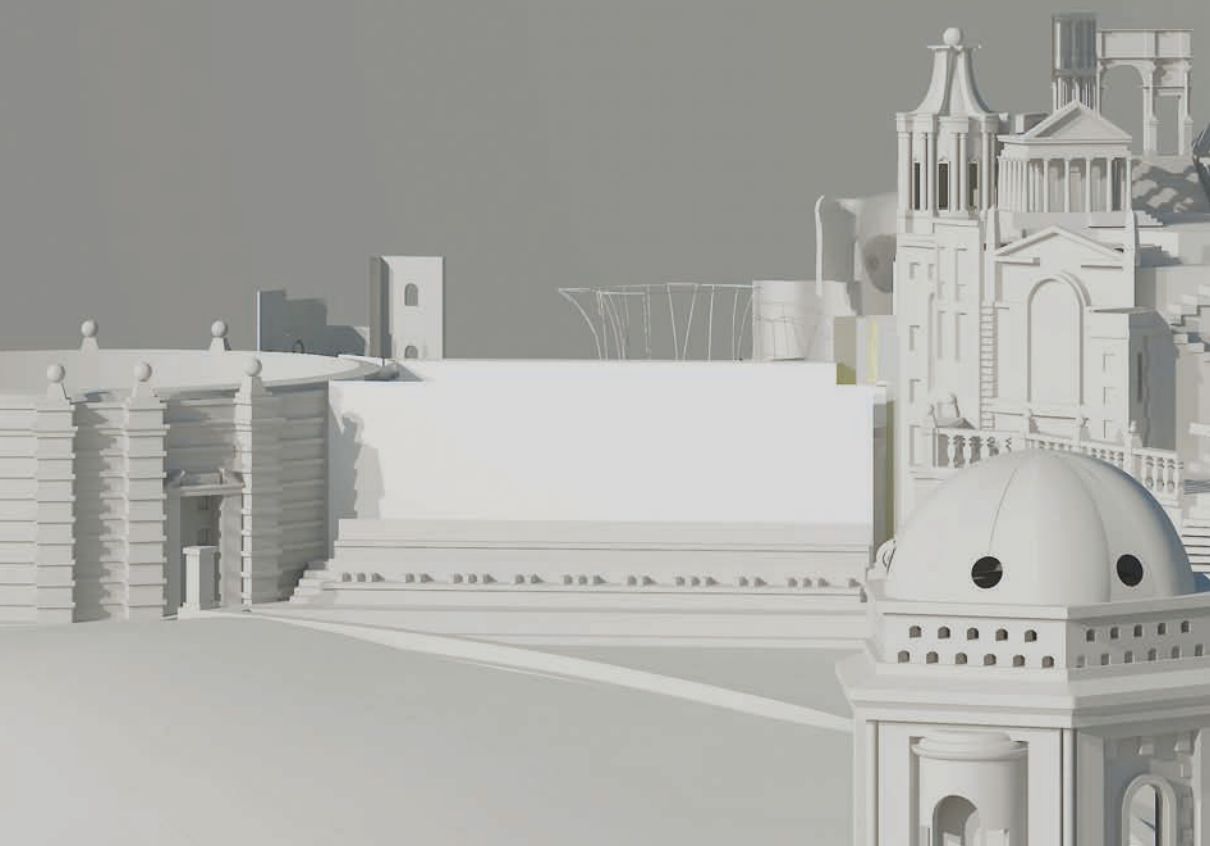


Da sinistra: Acropoli; Teatro Acquatico; Ninfeo di Diana e Atteone; Cavea del Teatro all'Antica; Teatro dell'Arnia; Tempio di Flora e Pomona; Ninfeo di Eco.





*Da sinistra: Tempio di Apollo; Tempio di Flora e Pomona; Acropoli; Ninfeo di Diana e Atteone;
Scena del Teatro all'Antica; Teatro dell'Arnia.*





Da sinistra: Acropoli; Torre del Tempo e dell'Angelo Custode.





Da sinistra: Acropoli; Torre del Tempo e dell'Angelo Custode.





Bibliografia

AIROLDI RENATO. 1981. Forma Urbis Mediolani: una illusione aristocratica. *Casabella*, XLV, n. 468, aprile 1981, pp. 34-43.

ALPAGO NOVELLO ALBERTO. 1985. Un'inedita follia. L'incredibile acropoli. *Casa Vogue*, 162, aprile 1985, pp. 230-243.

ANSEMI ALBERTO. 1914. Tomaso Buzzi e Venini: clienti e committenti. *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte*, 38, 1914, pp. 179-184.

ARGAN GIULIO CARLO. 1960. *Storia dell'arte italiana*. Firenze: Sansoni, 1960, e successive edizioni.

Art Déco. Gli anni ruggenti in Italia, 1919-1930. Catalogo della mostra (Forlì, Museo di San Donato febbraio-giugno 2017). A cura di VALERIO TERRAROLI. Cini-sello Balsamo: Silvana Editoriale, 2017. 384 p. ISBN: 88-3663-545-8.

AVON ANNALISA. 2004. La casa all'italiana. In *Storia dell'architettura italiana. Il primo Novecento*, 2004, pp. 162-179.

AZZARO BARTOLOMEO. 2012. *La Città Universitaria della Sapienza di Roma e le sedi esterne. 1907-1932*. Vol. I. Roma: Gangemi Editore, 2012. 376 p. ISBN: 978-88-4922-528-0.

BARDI PIETRO MARIA. 1931. *Rapporto sull'architettura (per Mussolini)*. Collana "Polemiche". Roma: Edizioni di "Critica Fascista", 1931. 140 p.

BIANCHETTI CRISTINA. 2003. Portaluppi a Milano. In *Piero Portaluppi. Linea errante nell'architettura del Novecento*. 2003, pp. 251-269.

BILANCIONI GUGLIELMO. 2008. Terremoto e Tragedia. Riti della festa e tensione mondana. In *Tomaso Buzzi. Il principe degli architetti*, 2008, pp. 9-43.

BONA ANDREA. 2004. Città e architettura a Milano da Novecento al Razionalismo. In *Storia dell'architettura italiana. Il primo Novecento*, 2004, pp. 126-161.

BRUNETTI FABRIZIO. 1993. *Architetti e Fascismo*. Firenze: Alinea editrice, 1993. 327 p.

BURG ANNEGRET. 1991. *Novecento Milanese. I Novecentisti e il rinnovamento dell'architettura a Milano fra 1920 e 1940*. Milano: Federico Motta ed., 1991. 208 p. ISBN: 88-7179-025-1.

CASCIATO MARISTELLA. 2004. I concorsi per gli edifici pubblici: 1927-36. In *Storia dell'architettura italiana. Il primo Novecento*, 2004, pp. 208-233.

Case del Balilla. Architettura e fascismo. 2008. A cura di RINALDO CAPOMOLLA, MARCO MALASSANI, ROSALIA VITTORINI. Introduzione di EMILIO GENTILE. Milano: Electa, 2008. 263 p. ISBN: 978-88-3703-689-8.

CASSANI ALBERTO GIORGIO. 2004. La Scarzuola. L'autobiografia in pietra di Tomaso Buzzi; Tomaso Buzzi, 1900-198; Migrazioni di un simbolo. Gli occhi volanti di Tomaso Buzzi. *Casabella*, 722, maggio 2004, pp. 62-66, 67-76, 79-87.

CASSANI ALBERTO GIORGIO. 2008. Antichi maestri, anime affini. In *Tomaso Buzzi. Il principe degli architetti*, 2008, pp. 45-104.

CASSANI ALBERTO GIORGIO. 2014. «E farmi tutto un occhio solo». La vocazione teatrale di Tomaso Buzzi. *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte*, 38, 2014, pp. 219-236.

CAZZATO VINCENZO. 1987. Firenze 1931: la consacrazione del primato italiano nell'arte dei giardini. In *Il giardino: idea, natura, realtà*. A cura di ALESSANDRO TAGLIOLINI e MASSIMO VENTURI FERRIOLO. Milano: Guerini e associati, 1987, pp. 77-108.

CERAMI LAURA. 2013. Voce Ogetti. In *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 79, 2013, pp. 177-182.

CHIESA SILVIA. 2008. Regesto delle opere. In *Tomaso Buzzi. Il principe degli architetti*, 2008, pp. 320-328.

CIUCCI GIORGIO. 1980. A Roma con Bottai. *La Rassegna*, n. 3, marzo 1980 (numero monografico: *I clienti di Le Corbusier*), pp. 66-71.

CIUCCI GIORGIO. 1989. *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*. Torino: Einaudi 1989. 222 p. ISBN: 88-0611-599-5.

- CIUCCI GIORGIO. 2002. Una mancata committenza a Le Corbusier. In *Metafisica costruita*, 2002, pp. 87-92.
- CIUCCI GIORGIO. 2008. Stili estetici nel regime fascista. In *Modernità totalitaria*, 2008, pp. 100-111.
- CONFORTI CLAUDIA. 2007. Gli esordi accademici di Giovanni Michelucci. In *La Facoltà di Architettura di Firenze fra tradizione e cambiamento*. Atti del convegno. A cura di GABRIELE CORSANI, MARCO BINI. Firenze: Firenze University Press, 2007, pp. 129-142.
- CRESTI CARLO. 1986. *Architettura e fascismo*. Firenze: Vallecchi, 1986. 344 p.
- CRETELLA STEFANIA, 2017. Il dibattito "arte-artigianato-industria" in Italia e la nascita delle Biennali di Monza. In *Art Déco. Gli anni ruggenti in Italia*, 2017, pp. 105-111.
- DE LORENZI GIOVANNA. 2004. *Ugo Ojetti critico d'arte: dal "Marzocco" a "Dedalo"*. Firenze: Casa ed. Le LETTERE, 2004. 378 p. ISBN: 88-7166-769-7.
- DE SETA CESARE. 1978. *La cultura architettonica in Italia tra le due Guerre*. Roma-Bari: Laterza, 1978² (I ed. 1972). 355 p.
- Dizionario Biografico degli Italiani*. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1960-2017.
- FAGIOLO DELL'ARCO MAURIZIO. 2006. *Classicismo pittorico. Metafisica, Valori Plastici, Realismo Magico e "900"*. Milano: Costa e Nolan, 2006². 150 p. ISBN: 978-88-7437-052-8.
- FENZI ENRICO. 2000. *Tomaso Buzzi. Lettere, pensieri, appunti. 1937-1979*. Milano: Silvana editoriale, 2000. 128 p. ISBN: 88-8215-250-2.
- FENZI ENRICO. 2008. La cultura di un architetto. In *Tomaso Buzzi. Il principe degli architetti*, 2008, pp. 105-150.
- GAMBIRASIO GIUSEPPE, MINARDI BRUNO, a cura di. 1982. *Giovanni Muzio. Opere e scritti*. Milano: Franco Angeli, 1982. 304 p. ISBN: 88-204-2382-0.
- GENTILE EMILIO. 2007. *Fascismo di Pietra*. Roma-Bari: Laterza, 2007. 271 p. ISBN: 978-88-4208-422-8.
- GENTILE EMILIO. 2008. Introduzione. In *Modernità totalitaria*, 2008, pp. V-XX.
- IPPOLITO ALFONSO. 2005. La Scarzuola: Il "sogno di pietra" di Tomaso Buzzi. *Disegnare. Idee, Immagini*, 30, 2005, pp. 54-65.

IPPOLITO ALFONSO (con la collaborazione di CHIARA CAPOCEFALO). 2012. I disegni di Tomaso Buzzi per il concorso per la stazione di Firenze. In *Concursos de Arquitectura. Actas XIV Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica*. Ed. Universidad de Valladolid, 2012, pp. 495-500.

IPPOLITO ALFONSO, BORGOGNI FRANCESCO, CAPIATO ELIANA, CAPOCEFALO CHIARA, COSENTINO FRANCESCO, SENATORE LUCA J. 2012. ΜΗΔΕΝ ἄΓΑΝ (mēdèn ágān): il rilievo come elemento guida per la conoscenza della Scarzuola. *DISEGNARECON*, vol. 5, n. 10, numero speciale, 2012, a cura di ROBERTO MINGUCCI, CRISTIANA BARTOLOMEI, LUISA BRAVO, SIMONE GARAGNANI, pp. 129-134.

IRACE FULVIO. 1988. *Gio Ponti. La casa all'italiana*. Milano: Electa, 1988. 203 p.

IRACE FULVIO. 1994. *Giovanni Muzio 1893-1982. Opere*. Milano: Electa, 1994. 260 p. ISBN: 88-4354-989-8.

KAUFMANN EMIL. 1966. *L'architettura dell'Illuminismo*. Torino: Einaudi, 1966. XXIX-279 p.

L'Italia di Le Corbusier. A cura di MARIDA TALAMONA. Catalogo della Mostra (Roma 18 ottobre 2012 - 17 febbraio 2013, MAXXI, Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo). Milano: Hoepli, 2012. 440 p. ISBN: 978-88-3709-158-3.

LANCIA EMILIO. 1930. Le sale del Brasile alla Triennale di Monza. *Domus*, 32, agosto 1930, pp. 20-24.

La stazione di Firenze di Giovanni Michelucci e del gruppo toscano. 1932-1935. A cura di CLAUDIA CONFORTI, ROBERTO DULIO, MARZIA MARANDOLA, NADIA MUSUMECI, PAOLO RICCO. Milano: Electa, 2016. 142 p. ISBN: 978-88-9180-789-2.

Le Corbusier. Enciclopedia. A cura di JACQUES LUCAN. Milano: Electa, 1988. 572 p. ISBN: 28-5850-330-3.

LUCIANI DOMENICO. 2004. Requiescat. *Casabella*, 722, maggio 2004, p. 77.

LUPANO MARIO. 2012. Stile impersonale. In *Marcello Piacentini architetto*, 2012, pp. 27-38.

MAI GIOVANNI MATTEO. 2009. *Muzio ArchiScrittore. Intorno all'architettura e ad alcuni scritti di Giovanni Muzio*. Santarcangelo di Romagna: Maggioli editore, 2009. 183 p. ISBN: 978-88-3874-288-0.

MANGIONE FLAVIO. 2003. *Le case del fascio in Italia e nelle terre d'Oltremare*. Roma: Pubblicazioni degli Archivi di Stato, 2003. XXII-514p. ISBN: 88-7125-220-9.

Marcello Piacentini architetto. 1881-1960. Atti del convegno (Roma, dicembre 2010). A cura di GIORGIO CIUCCI, SIMONETTA LUX, FRANCO PURINI. Roma: Gangemi Editore, 2012. 368 p. ISBN: 978-88-4922-501-3.

M[ARELLI] M[ICHELE]. 1931. "L'Ange Volant". Casa di campagna di M. Tony H. Bouilhet a Garches (Parigi). *Domus*, 45, settembre 1931, pp. 24-31.

MAZZA ALESSANDRO. 1999. Quattro giardini di Tomaso Buzzì. In *La memoria, il tempo, la storia nel giardino italiano fra '800 e '900.* A cura di di VINCENZO CAZZATO. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1999, pp. 109-118.

MAZZA ALESSANDRO. 2008. Architettura e cerimonia. In *Tomaso Buzzì. Il principe degli architetti*, 2008, pp. 196-267.

MELOGRANI CARLO. 2008. *Architettura italiana sotto il Fascismo. L'orgoglio della modestia contro la retorica monumentale. 1926-1945.* Torino: Bollati Boringheri, 2008. 329 p. ISBN: 978-88-3391-942-3.

Metafisica costruita. La Città di fondazione degli anni Trenta dall'Italia all'Oltremare. A cura di RENATO BESANA, CARLO FABRIZIO CARLI, LEONARDO DEVOTI, LUIGI PRISCO. Catalogo della mostra. Milano: Touring editore, 2002. 256 p. ISBN: ISBN: 978-88-3652-670-3.

Modernità totalitaria. Il fascismo italiano. A cura di EMILIO GENTILE. Bari-Roma: Laterza, 2008. XX-244 p. ISBN: 978-88-4208-793-9.

MULAZZANI MARCO. 2004. Il dibattito sulle arti applicate e l'architettura. In *Storia dell'architettura italiana. Il primo Novecento*, 2004, pp. 100-125.

MUNTONI ALESSANDRA. 2004. Architetti e archeologi a Roma. In *Storia dell'architettura italiana. Il primo Novecento*, 2004, pp. 260-293.

MUNTONI ALESSANDRA. 2012. Marcello Piacentini e l'Europa, retroguardia e rinnovamento. In *Marcello Piacentini architetto*, 2012, pp. 53-71.

MURATORE GIORGIO. 2002. Le città italiane del Novecento: un patrimonio europeo. In *Metafisica costruita. Le Città di fondazione degli anni Trenta dall'Italia all'Oltremare*, 2002, pp. 19-30.

MUZIO GIOVANNI. 1921. L'Architettura a Milano intorno all'Ottocento. *Emporium*, LIII. n. 317, maggio 1921, pp. 241-258. Ora anche in GAMBIRASIO, MINARDI 1982, pp. 224-233 e in MAI 2009, pp. 42-103.

MUZIO GIOVANNI. 1925. Ville Italiane. La Rotonda e la Villa Valmarana a Vicenza.

Emporium, LXI, n. 364, aprile 1925, pp. 225-238. Ora anche in GAMBIRASIO, MINARDI 1982, pp. 233-241.

MUZIO GIOVANNI. 1931. Alcuni architetti d'oggi in Lombardia. *Dedalo*, XV, agosto 1931, pp. 1082-1119. Ora anche in in GAMBIRASIO, MINARDI 1982, pp. 254-260 e MAI 2009, pp. 42-103.

NICOLOSO PAOLO. 2003. Il contesto sociale, politico e universitario di Portaluppi. In *Piero Portaluppi. Linea errante nell'architettura del Novecento*. 2003, pp. 241-249.

NICOLOSO PAOLO. 2004. Una nuova formazione per l'architetto professionista: 1914-1928. In *Storia dell'architettura italiana. Il primo Novecento*, 2004, pp. 56-73.

NICOLOSO PAOLO. 2008. *Mussolini Architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell'Italia Fascista*. Torino: Einaudi, 2008. XXXI-315 p. ISBN: 978-88-0619-086-6.

PAGANO GIUSEPPE. 2008. *Architettura e città durante il fascismo*. A cura di CESARE DE SETA. Roma: Jaca book, 2008. CXIII-306 p. ISBN: 978-88-1640-843-2.

PAOLUCCI ANTONIO. 2017. La tredicesima mostra. In *Art Déco. Gli anni ruggenti in Italia*, 2017, pp. 16-17.

PATETTA LUCIANO. 1972. *L'architettura in Italia 1919-1943. Le polemiche*. Milano: CLUP, 1972. 403 p.

PENNACCHI ANTONIO, CARLI CARLO FABRIZIO. 2002. Città nuove: proposta d'inventario. In *Metafisica costruita*, 2002, pp. 164-166.

Marcello Piacentini architetto. 1881-1960. Atti del convegno (Roma, dicembre 2010). A cura di GIORGIO CIUCCI, SIMONETTA LUX, FRANCO PURINI. Roma: Gangemi Editore, 2012. 368 p. ISBN: 978-88-4922-501-3.

PIACENTINI MARCELLO. 1927-1928. Il concorso nazionale per lo studio di un progetto di piano regolatore e di ampliamento della città di Milano. *Architettura e Arti Decorative*, VII, fasc. III-IV, novembre-dicembre 1927-1928, pp. 132-182.

PIACENTINI MARCELLO. 1930. *Architettura d'oggi*. Roma: Cremonese editore, 1930. 64 p.

PIACENTINI MARCELLO. 1931. Dov'è irragionevole l'architettura razionale. *Dedalo*, XI, gennaio 1931, pp. 527-540.

- Piero Portaluppi. *Linea errante nell'architettura del Novecento*. A cura di LUCA MOLINARI. Milano: Skira editore, 2003. 356 p. ISBN: 978-88-8491-680-8.
- PISANI MARIO. 1996. *Architetture di Armando Brasini*. Roma: Officina edizioni, 1996. 160 p. ISBN: 88-6049-166-5.
- PONTI GIO. 1928. La casa all'italiana. *Domus*, 1, gennaio 1928.
- PONTI GIO. 1930. La "Casa elettrica" alla Triennale di Monza. *Domus*, 32, agosto 1930, pp. 20-24.
- PONTI GIO. 1933. *La casa all'italiana*. Milano: edizioni Domus, 1933.
- [PONTI GIO]. 1934a. Interpretazioni moderne della vita. Editoriale. *Domus*, 75, marzo 1934, p. 1.
- [PONTI GIO]. 1934b. Interpretazioni della casa d'abitazione. Una casa a quattro ville sovrapposte disegnata dall'architetto Tomaso Buzzi di Milano. Commento editoriale. *Domus*, 75, marzo 1934, pp. 6-10.
- [PONTI GIO]. 1934c. Interpretazioni della casa d'abitazione. Una casa disegnata dall'architetto Tomaso Buzzi di Milano. Commento editoriale. *Domus*, 79, luglio 1934, pp. 2-6.
- [PONTI GIO]. 1934d. Interpretazioni dell'abitazione moderna. Una casa composta da studi - abitazione disegnata dall'architetto Tomaso Buzzi. Commento editoriale. *Domus*, 83, novembre 1934, pp. 10-12.
- PONTIGGIA ELENA. 2008. *Modernità e classicità. Il ritorno all'ordine in Europa dal primo dopoguerra agli anni trenta*. Milano: Bruno Mondadori, 2008. 233 p. ISBN: 978-88-6159-074-8.
- PORTINARI STEFANIA. 2014. Tomaso Buzzi, osservatore e allestitore delle arti decorative tra Milano e Venezia. *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte*, 38, 2014, pp. 155-178.
- PURINI FRANCO. 2012. Geometrie della Sapienza. In *Marcello Piacentini architetto*, 2012, pp. 241-255.
- REDAELLI GIULIO. 2009. Muzio e Terragni, identità e differenze. In *MAI* 2009.
- REGGIORI FERDINANDO. 1928. Villa Brigatti a Castelletto di Carvico degli architetti Buzzi e Marelli. *Architettura e Arti Decorative*, a. VIII, fasc. I, settembre 1928, pp. 43-48.
- RIBICHINI LUCA. 2005. Tomaso Buzzi e il disegno. *Disegnare. Idee, Immagini*, 30, 2005, pp. 42-53.

- Roma 1870-1970. Architetture biografie.* A cura di ANNA PAOLA BRIGANTI, ALESSANDRO MAZZA. Roma: Prospettive edizioni, 2013. 632 p. ISBN: 978-88-8940-094-4.
- ROSTAGNI CECILIA, DULIO ROBERTO. 2014. La "Domus" di Buzzi e Ponti. In *Tomaso Buzzi alla Venini*, 2014, pp. 63-74.
- SARFATTI MARGHERITA. 1928. L'Arte e il fascismo. In *La Civiltà fascista*. Torino: UTET, 1928, pp. 211-219.
- SARTORIS ALBERTO. 1932. *Gli elementi dell'architettura funzionale*. Milano: Hoepli, 1932 e successive ristampe.
- SPINELLI LUIGI. 2011. La cultura e l'ironia, le trascrizioni degli antichi, la mondanità e la malinconia. *Domus*, 945, maggio 2011, pp. 56-64.
- Storia dell'Architettura Italiana. Il primo Novecento.* 2004. A cura di GIORGIO CIUCCI, GIORGIO MURATORE. Milano: Electa 2004. 570 p. ISBN: 978-88-4354-897-2.
- SUDJIC DEYAN. 2011. *Architettura e potere. Come i ricchi e i potenti hanno dato forma al mondo*. Bari-Roma: Laterza, 2011. 363 p. ISBN: 978-88-4209-088-5.
- TALAMONA MARIDA. 1988. Italia: strategie per una seduzione. 1927-1940. In *Le Corbusier. Enciclopedia*. 1988.
- TOGNON PAOLA. 2008. L'ideario dell'architetto. In *Tomaso Buzzi. Il principe degli architetti*, 2008, pp. 277-315.
- TOGNON PAOLA. 2014. L'ideario di Tomaso Buzzi. *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte*, 38 2014, pp. 199-208.
- Tomaso Buzzi alla Venini.* A cura di MARINO BAROVIER, CARLA SONEGO. Milano: Skira, 2014. Catalogo della mostra omonima nella serie "Le Stanze del Vetro", presso la Fondazione Cini, Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore, 2014-2015. Con Prefazione di MARINO BAROVIER e saggi su Tomaso Buzzi di MARINO BAROVIER, CARLA SONEGO, Irene GUTTRY, VALERIO TERRAROLI, CECILIA ROSTAGNI e ROBERTO DULIO, MARIA PAOLA MAINO.
- Tomaso Buzzi. Il principe degli architetti, 1900-1981.* A cura di ALBERTO GIORGIO CASSANI. 2008. Milano: Mondadori Electa, 2008. Con interventi e saggi di: ALBERTO GIORGIO CASSANI, GUGLIELMO BILANCIONI, ENRICO FENZI, ALESSANDRO MAZZA, PAOLA TOGNON; a chiusura del volume la *Biografia (dall'anno 0 all'anno 81)* redatta da ALBERTO GIORGIO CASSANI, cui segue un ampio regesto delle opere compilato da SILVIA CHIESA.

Tomaso Buzzi, protagonista di un gusto italiano moderno. Convegno internazionale di studi su Tomaso Buzzi (21 febbraio 2014), promosso dall'Istituto di Storia dell'Arte, della Fondazione Giorgio Cini di Venezia, nello stesso contesto della mostra *Tomaso Buzzi alla Venini* (v. supra), con interventi di MARCO SOLARI, LUCIA BORROMEO, CECILIA ROSTAGNI con ROBERTO DULIO, ELENA PONTIGGIA, ALBERTO ANSELMi, STEFANIA PORTINARI, IRENE DE GUTTRY con MARIA PAOLA MAINO, GIOVANNI D'AMIA, PAOLA TOGNON, ALBERTO GIORGIO CASSANI, VALERIO TERRAROLI. Le relazioni congressuali risultano pubblicate in *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte*, 38 2014 [distribuito dal 2016], da p. 155 a p. 236; quelle di Cecilia Rostagni con Roberto Dulio e di Valerio Terraroli compaiono invece nel Catalogo della mostra *Tomaso Buzzi alla Venini*, di cui sopra.

VENINI DIAZ DE SANTILLANA ANNA (a cura di). 2000. *Venini. Catalogo ragionato. 1921-1986*. Milano: Skira, 2000, spec. pp. 9-88. 352 p. ISBN: 88-8118-681-0.

VIDOTTO VITTORIO. 2012. La dimensione politica di Piacentini. In *Marcello Piacentini architetto*, 2012, pp. 21-25.

VERONESI GIULIA. 1953. *Difficoltà politiche dell'architettura in Italia 1920-1940*. Milano: Libreria Editrice Politecnica Tamburini, 1953 (seconda edizione Milano: Marinotti editore, 2008, 184 p. ISBN: 978-88-8273-084-0).

ZEVl BRUNO. 1960. Marcello Piacentini morì nel 1925. *Architettura. Cronache e Storia*, n. 58, 1960, p. 220, ripubblicato in seguito più volte

ZEVl BRUNO. 1950. *Storia dell'architettura moderna*. Torino: Einaudi, 1950 e successive edizioni.

COMITATO EDITORIALE
SAPIENZA UNIVERSITÀ EDITRICE

Coordinatore

GIUSEPPE CICCARONE

Membri

GAETANO AZZARITI

ANDREA BAIOCCHI

MAURIZIO DEL MONTE

GIUSEPPE FAMILIARI

VITTORIO LINGIARDI

CAMILLA MIGLIO

Il Comitato editoriale assicura una valutazione trasparente e indipendente delle opere sottoponendole in forma anonima a due valutatori, anch'essi anonimi. Per ulteriori dettagli si rinvia al sito: www.editricesapienza.it

COLLANA MATERIALI E DOCUMENTI

Per informazioni sui precedenti volumi in collana, consultare il sito:
www.editricesapienza.it

20. Riflessioni sulla crisi libica del 2011
Guerra, economia e migrazioni
a cura di Luca Micheletta
21. Fondamenti della geografia economica
Basi teoriche e metodologiche per lo studio dei sistemi territoriali
Attilio Celant
22. Diritto e sistema democratico
Hayek e Kelsen a confronto
Giovanna Petrocco
23. Responsabilità degli enti da reato e mercati emergenti
a cura di Antonio Fiorella e Anna Salvina Valenzano
24. Integratori nello sport e nelle normali attività: le evidenze e la sorveglianza
Luigi Bellante, Piero Chiappini, Paolo Onorati
25. Museo di Merceologia, Sapienza Università di Roma. Collezioni - Catalogo ragionato dei reperti / Museum of Commodity Science, Sapienza University of Rome. Collections - Catalogue Raisonné of the exhibits
Małgorzata Biniecka, Patrizia Falconi, Raffaella Preti
26. Politiche urbane per Roma
Le sfide di una Capitale debole
a cura di Ernesto d'Albergo e Daniela De Leo
27. Crescita economica, disuguaglianze e peso della malattia
Cristiana Abbafati
28. Alvaro e la Grande Guerra
Stratigrafia di «Vent'anni»
Aldo Maria Morace
29. Legionellosi. Cos'è e come difendersi
Quaderno informativo N. 20
Leandro Casini, Lucia Marinelli, Sabina Sernia, Emiliano Rapiti, Rocco Federico Perciavalle, Maria De Giusti
30. Il Palazzo del Verginese
Una *Delizia* Estense nascosta
Michele Russo
31. La Scarzuola tra idea e costruzione
Rappresentazione e analisi di un simbolo tramutato in pietra
Alfonso Ippolito

Questo lavoro nasce dall'esigenza di riportare l'attenzione su alcune esperienze architettoniche rilevanti del secolo scorso, colpevolmente trascurate da una critica troppo spesso concentrata su vicende già note.

Agli inizi del secolo scorso, per un periodo che si è protratto fino al secondo dopoguerra, Modernismo e Razionalismo hanno catturato l'attenzione della critica mettendo in ombra quelle rare ma preziose voci fuori dal coro che in numerose occasioni ci hanno offerto prove di altissima qualità, seppur controcorrente o per certi versi anacronistiche. Una di queste voci è certamente quella di Tomaso Buzzi: disegnatore fecondo, architetto instancabile e grandissimo interprete di arti applicate.

La pubblicazione, oltre a soffermarsi sulla personalità artistica di Tomaso Buzzi, si è in particolare concentrata sulla sua ultima creazione, la Scarzuola, una città ideale in miniatura costruita accanto alla sua residenza nell'Umbria. La ricerca si è sviluppata partendo dal rilievo (diretto ed indiretto) dei numerosi manufatti in cui si articola la Scarzuola e procedendo poi con la successiva virtualizzazione dello stesso, fino ad arrivare alla rappresentazione degli elaborati attraverso diverse tecniche di rappresentazione.

La configurazione della Scarzuola di Tomaso Buzzi ricorda quella dei teatri antichi della classicità greca, in cui la scena è affidata alla natura. L'idea dominante è quella dell'architettura intesa come teatro, che il progettista investe di personali emozioni e concetti, attribuendo all'architettura "una quarta dimensione".

Alfonso Ippolito, architetto, PhD e professore associato di disegno presso il Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura (DSDRA) della Facoltà di Architettura, Sapienza Università di Roma.

ISBN: 978-88-9377-061-3



9 788893 770613

